CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Junio-Julio 1988

456-57

Homenaje a César Vallejo

Volumen II

Con Vallejo
Temas
El taller
Biobibliografía

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACION
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S. A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

Volumen II

CON VALLEJO

TEMAS

EL TALLER

BIBLIOGRAFÍA

Agradecemos
su aportación desinteresada
de material gráfico
a Carlos Milla Batres
y Washington Delgado
(responsables de la Revista *Visión del Perú*)
al pintor Antonio López
al profesor Jorge Puccinelli
y a Ana María Gazzolo

Agradecemos
su fraternal ayuda
al profesor
Francisco Martínez García

CON VALLEJO

Los poetas, con César Vallejo

Quince de abril de mil novecientos treinta y ocho

Yo tenía ocho años. Estábamos en guerra, pero la primavera estallaba en las Ramblas catalanas. Aferrada a mis trenzas, contemplaba el horror a través de las flores. Miraba y no entendía. En aquel tiempo el mundo era sólo un relato sin final. El Perú no existía, nada sabía de él y menos aún de ti que te acababas dándomelo todo. Y más tarde dijeron que habías muerto.

Cómo es posible que te hayas muerto para siempre, tú que estabas tan hecho para vivir entre los hombres, tú a quien tanto necesitábamos. Cómo es posible que no podamos verte, que no podamos abrazarte, darte calor, consolarte de tantos malos tratos, invitarte a café y charlar un rato. Cómo nos ha podido acaecer este desastre, este absurdo suceso de perderte, esta desolación de abrir un libro y que no estés a nuestro lado. Semejante calamidad no hemos merecido. Porque, César, maestro interminable, si te hubieses quedado, si no te hubieras ido, seguro, segurísimo que te habríamos seguido como un perro, que nada nos hubiera separado de ti, que tu dolor habría sido el nuestro, tu pérdida y tu soledad también. Ay César y Vallejo y peruano universal, ay Cholo, qué infortunio, cómo es posible que el tiempo criminal nos haya golpeado de este modo, qué le hicimos nosotros que éramos niños cuando te nos fuiste y nada le podíamos haber robado a nadie, qué le hicimos para semejante injusticia.

Estábamos creciendo en la terrible España y te necesitábamos y te hubiéramos dado todo cuanto quisieras, y ya teníamos dispuesta para ti una cena infinita, una cena con sol, con pan crujiente y un inmenso mantel, un mantel en donde cupieran todos tus nos, tus todavías y ese llanto

terrible y generoso que nos ha hecho germinar hacia la vida. Padre y maestro mágico, púa audaz de una eterna vihuela subterránea, no puedo consolarme de tu ausencia y escarbo entre las ruinas de mi infancia, entre los estertores de una guerra que descansa por fin encuadernada, y desentierro mis muertos más queridos, ésos que convulsionan mi pobre corazón y todo esto lo hago, remontando mis ruinas venideras, tan sólo por hallarte, tan sólo por escuchar tu voz que nunca oí y que amo tanto.

Quiero creer que en algún sitio, amado ser, amado estar, oirás mi quebranto, escucharás la llamada de la niña aquella y sabrás de qué manera, milagrosa y orgánica, has sido el desayuno inacabable de mi vida, el principio hecho luz y llanto y dolorosa compasión de aquella triste infancia desgarrada que aún arrastro. Lates sobre mi corazón más que la sangre y no quiero dejarte en tu morada oscura. No vuelvas a morirte, no nos dejes. Valor, vuelve a la vida. Y mientras tú regresas, muerto inmortal, seguiremos llorando tu abandono y nunca acabaremos de creer que te nos hayas muerto para siempre, ¿lo oyes, César?

Francisca Aguirre

París

nunca estuve en parís
y era domingo
y un gallo en la veleta cantaba
horrorizado
los siniestros fulgores de la patria
nunca estuve en parís
venían heraldos de relucientes capas
envueltos en el humo de innombrables cigarros
traían tajos de muerte en la garganta
y debajo del peto
diluvios de carmín
rosas de otoño

viejos racimos de una tarde vieja
que aplastaba su furia en los cristales
nunca estuve en parís
los campanarios saben
por qué sangran a veces las palabras
por qué gimen los pétalos terribles de las flores
por qué un hombre se entrega a la bebida
y un corazón se pudre reptando por las calles
nunca estuve en parís
y era domingo
o jueves
y una mujer huidiza
arropaba la sombra de un cadáver con sus pechos de
nácar
llovía
o diluviaba
y un crótalo de nieve
gruñía montaraz en sus entrañas
nunca estuve en parís
y ya era tarde
y caían puñetazos de todos los balcones
y en un vaso de vino
ahogué la roja cruz que me abrasaba

Rafael Arjona

Liturgia dolorida para César Vallejo

Te traigo, César, toda la dolencia de siempre y todavía;
la ceniza que viene, la que queda desotro corazón,
la universal que aúlla para luego, para antes de ahora,
mientras llueve en Perú, llueve en el río
de París, y en este instante nos morimos un poco más,
morimos mucho menos remachando esta lágrima.

El hombre ha de ser bueno, sin embargo, en Santiago de Chuco,
en Tomelloso, elevo tus palabras vegetales de música.
No fuese nunca un hombre suficiente sino una multitud,

la procesión entera de los árboles para encender un bosque;
o en Campo de Criptana está mi firma infantil tristeando
tanta orfandad tan poca, mucha madre viudísima.

La especie humana arde en un tumulto indígeno de miedo.
De abajo para arriba tú te miras el organismo; miro,
nos miramos, el cielo de la boca sin estrellas ni pájaros.
César, amigo, ausculto en tu poesía la congoja de siempre.
Ay, tanto siempre siempre, mucho siempre, cuando Dios no se ha muerto.

Dobla el dos de noviembre su paisaje, el pañuelo doblamos,
este doble de nada en que amarillan las viñas de mi tierra,
Vallejo, como un húmero que duele, no tienen, sírvete,
agua o madre siquiera mientras tanto las golondrinas unen
los crujientes versículos del aire como un pan de colores.

Aquí o allá, en los otros aguaceros rompe la vida, César.
Para llorarnos solos me hace falta tu corazón y el mío,
tantos golpes como la muerte tiene. El mundo, el nuestro,
resquebraja sus mapas de impaciencia infinita y salobre;
pero el cadáver, ay, sigue muriendo, si no le dan la mano
tantos hombres como juntarse puedan. Paz, sí, paz
para empezar más último, acabarse más temprano y primero.

Reclutemos hermosos ruiseñores, capulíes y juncos.
Traigo la luz y el cáliz de la misa para velar el pan,
y en vez de candelabros, dos cerillas para alumbrar el orbe.
A tientas nombro apenas con las yemas de mis dedos el júbilo.

Bajo el dolor perfecto de la tarde (perdonen mi tristeza)
llueve en París, arrecia en Tomelloso, colega y camarada,
todo este mal, el mal, el mal innecesario, y es ite missa est.
En Campo de Criptana ha terminado la misa del domingo,
oh, tu escuálida gramática aturdida donde aprendí las rúbricas.

Valentín Arteaga

Éxodo

Málaga caminando tras de sus pies en éxodo...
C. Vallejo

Me ahogaba yo también con mis palabras cortas
por el hambre de un pan que por mí se negaban:
me herirían sus migas por la noche, y ya entonces la espiria,
el almez, el madroño que me aguardaban fuera,
y el toro en el tinado con su hendida pezuña
bombardeando el suelo, sacudiendo mi cuarto
resguardado por los sacos terreros que empapaban la sangre
de aquel río esparcido que nos ahogaba a todos.

María Victoria Atencia

Relectura de César Vallejo

El golpe que se hundía entre los ojos,
aplastadas las aguas manantiales,
papel quemado para nunca escrito,
un recado de luz y no se escucha,
el vaso roto es de cristal acíbar,
las sábanas rasgadas de tan solas,
el grifo que gotea tiempo muerto,
el amor tan sin nombre y tan sin nadie,
un trapo de colores descarnados,
los libros con las páginas pegadas,
verde y azul de abril bajo tiniebla,
ya no empiezan ni acaban estas calles,
y los heraldos negros insistiendo.

Enrique Badosa

Con Vallejo en París —mientras llueve

METIDO BAJO UN POEMA de Vallejo oigo pasar el trueno y la centella.
«Hay bochinche en el cielo», dice impasible el indio acorralado
en callejón de París. Furiosa el agua retumba sobre el techo
blindado del poema. *Empréstome* Abraham, le digo, un paraguas, un cacho
de nube seca como el chuño enterrado en la nieve. Estoy harto
de no entender el mundo, de ser el pararrayos del sufrir, de la frente al talón.
Alguien tiene que tenderme una mano que sea como un túnel
por donde al final no haya un cementerio. Dígame, Abraham,
cómo se las arregla para parir el poema que es ruana recia del indio,
y es al mismo tiempo hombreante poema panadero, padrote semental poema.

Me cobijo, me enclaustro, me escabullo amigo Abraham en este parapeto
de un poema suyo donde se puede agüaitar, arriba, el paso del hambre
que sale por el mundo a comerse gente carniprieta, a devorar
pobres y más pobres, requeteciennmil pobres tiritando de hambre.
Oiga, Abraham, llamado César como un emperador de toga negra y corona
de espinas, ¿cómo se las arregla para tristear sus poemas, si nunca cesa
de llover miseria humana, y se nos tuercen todos los tacones
de los viejos zapatos, y el agua cala impiadosa los remiendos del poncho?
(Y qué risa me da que use usted nombre de imperial romano. Usted
tendría que llamarse eternamente Abel o Adán, pero Abraham está bien:
la mamacita de usted le llamaba Abrancito y le decía niño no pienses tanto,
que en el pobre pensar no sirve para nada, pensar es sufrir más.

Oiga lo que le digo, Abraham:
tanta hambre paso en París que voy al Louvre a comerme el pan y los faisanes
de un bodegón holandés. Le arrebato a un hombre de Franz Hals un jarro
de cerveza y me harto de espuma. Salgo del museo limpiándome el hocico
con el puño cerrado y digo ¿cuándo parará de llover en este mundo, cuándo
en el techo de los pobres no rebotarán más piedras, y lloverá maíz en vez
de luto? Y agarro el bastón de Chaplin, me subo el cuello de la chaqueta y salgo
en busca de un refugio, de un cobijo donde pasar lo que reste de llanto.
Me siento a caminar por la tristura y vengo aquí al providente amigo
a pedirle emprestado un jergón para echarme a dormir; déjeme
por un siglo no más un poema suyo suyo, testicular semilla, antihambre poema,
antiodio poema vallejiano, déme un alarido sofocado por miedo al carcelero,
un alarido en quechua o en mandinga pero con techo y suelo donde echarse
morir, digo, a dormir, me contradigo, me enrosco, me encuclillo, vuelvo a ser feto
en el vientre de mi madre; me arrebujo y oigo su rezongar andino sollozante:
a París le hace falta un Aconcagua, y voy a lloverle a Dios sobre su misma cara
el sufrimiento de todos los humanos.

Alguien dice *carcasse*
y yo digo esqueleto. Hasta de espaldas se ve que está llorando, pero empresta el refugio piadoso que le pido, y me echo a morir, digo, a dormir, acorazado por el poema de Abraham; de César, digo; quiero decir, Vallejo.

Gastón Baquero

Recado para César Vallejo

Sentándote en el sur del altiplano
podías haber dicho
no parto, quienes antes ya vivieron
aquí me encontrarán, puntual he sido.

Pero ni tú sabías que no estabas
hecho para quedarte.
Caminaste al lugar donde las huellas
no son reconocibles,
donde tu soledad, la de los tuyos,
no fue sino una más.

Porque América ha sido —te dijeron—
la región de los muertos.
Y tú les respondiste que, vestidos
de polvo y de memoria,
los deudos allí siguen y se sientan,
durante las mañanas,
con la mirada al lado del crepúsculo,
por recibir el sol en sus espaldas,
y transportarlo, en sombra, hacia la vida.

Desde entonces transcurres y acaeces
sin rencor y sin tregua,
no solamente sobre las montañas,
que siempre nos aguardan,
y no sólo en París, que a nadie espera,
ni te esperaba a ti.

Desde entonces, la fragua que en las noches
se enciende tras los Andes,
ilumina los rostros de los padres
al repartir el pan y tu palabra.

Alfonso Barrera Valverde

Muerte según Vallejo

SEGÚN la ciencia un átomo de dolor suficiente
seguramente idóneo y acaso primigenio,
estalló y nos tiznó de mundos infinitos.
De ese suceso cóncavo nació César Vallejo.

Yo no he leído en todos sus libros tartamudos
ni una sola mentira que explique el universo,
pero le atormentaban la esperanza dolosa
y la velocidad que alcanza el sufrimiento.

Sufría sin contrato y abusado de todos,
escupido en persona y a título de ejemplo.
¿Cómo opinar después tan olímpicamente
si nos conducen a algo los agujeros negros?

Se cumplió la sentencia como él la recordaba.
Los llantos consanguíneos, los términos fraternos,
concurrieron al acto. Sobre París caían
unos versos tristísimos en forma de aguacero.

Javier de Bengoechea

Un hombre solo

Vinieron todos al cadáver,
aullaron sobre el polvo, dieron voces: «¡Despierta!»
Pero César Vallejo estaba muerto.

Se le acercaron mil, gritándole:
«¡Alienta, vuelve, habla!»
Pero César Vallejo se obstinaba en morir.

Llegaron dos amantes desde su escalofrío:
«¡Valor! ¡No desfallezcas! ¡Es tan bella la vida...!»
Pero César Vallejo moría un poco más.

Entonces,
adelantose uno,

miró de abajo arriba el pálido esqueleto
y le gritó: «¡Te amo!»

Estremecióse lentamente el polvo,
rebullóse la tibia, el tarso, el húmero,
incorporóse al fin la calavera triste
y vino hacia la masa
y uno por uno fue abrazando a todos...

José María Bermejo

Cesen los lamentos en el valle

Ave César. A Dios lo de Dios y a ti lo tuyo a ti debido, César.

Cesen ya los lamentos. Vallejo un valle en un espejo. Un alma sin reflejarse reflejada. Ejo eco señor Vallejo monsieur Vallon. El dolor reflejo Vallejo. Un mundo nuevo por un mundo viejo; trueque de ideas para un complejo (¿urbanístico? ¿psicológico?).

Piedad para la ciudad. París y tu perupaís. El cáliz de España; y la corola/corona. Tu corazón coronado de válvulas coronarias. Un buen mal día para la gratitud inversa.

César dolido rescatemos el olvido. Sal al sol que luce libertad; parece que suficiente por hoy. ¡Oh tempora oh mores! ¿Por qué los socialismos son tan conservadores? Yo con servo; siervo contigo, amigo.

Escribo en Navidad, ya sabes, democracia. La piedra molar del firmamento desnevándose en cava y llenando de agujeros negros las galaxias de la gran conciencia. La tiranía de la física se altera un poco con los nacimientos; un nombre para cada estrella que puede el hombre recuperar cuando se apague.

Así nosotros muriendo a toda iluminación aunque no hayamos brillado nunca. Ni para el mal.

Ahora estás dejando de ser náufrago; se te recoje en plena Estigia con la lancha de los homenajes. Dale a Caronte vino y que sueñe en la espera. Y recomiéndame par cuando, tú lo conocerás, el viaje ese tan dulce de desaparecer.

Antonio L. Bouza

Retornos junto a César Vallejo en sus cuarenta años de muerto inexplicable

Cholo internacional moriste tanto
que no sé si hablo a ti o al mundo de los muertos

Félix Grande

sería lícito abrir todo tu nervio y engullirlo
callar muchísimo mientras tú mueres estirado
y tus amigos —¡no sabes cuántos!— desisten de llorar
y resucitan tus cosas
                    vendríamos a restregar tus últimos signos
de admiración por los milicianos mudos en el polvo de la guerra
porque con tus palabras se argumenta cualquier milagro

abriremos entonces corazones con tu nombre
hasta inaugurar una cadena de hoyos en tus huesos
imbatibles y absortos en esos huesos célebres
con la médula colgando del tiempo
con tu lágrima lloviendo en las trincheras
después de tantos años
                    porque la historia
como charco de culpa persiste en el tamaño de su yugo
no ha derruido a estas alturas la infamia de los uniformes
resurgen los tanques y los niños de tus células
siguen quedándose sin mayores a la hora de la cena
temblorosos tímidos perplejos
tus niños se desmoronan en resuellos de hambre
en un madrid con humo todavía en un parís donde no llueve
como tu aliento desde aquella nostalgia
en un mundo con murallas y enfermedades peores

abriremos entonces armarios desengrasados donde resguardar
los pantalones de miguel donde doblar los paños
de mamá junto a la harina donde depositar tus venas
desmesuradas, viejo, hechas pan de tu llanto
levadura caliente en nuestra repisa compungida

porque es un acto de inexcusable luz
besar la tierra donde yaces besarte la tierra
de los ojos que apaciguan mi terror bajo la lámpara
roída
          besarte hasta beberte el zumo y devolverte
al camino a la ruleta que chirría al río del universo
que nos abruma tanto césar

otra vez todavía vuelve el más temible odio
a aposentarse junto a nosotros que miramos el trigo
desde la tarde hambrienta otra vez y por eso atormentamos
el lecho con una resistencia débil se nos desmanda
la dureza de los puños contraída y rezamos calumnias
tememos temor de soledad tumor de muerte rezamos
valor vuelve a la vida lo mismo de atónitos que el cielo
que los antiguos ancestrales humanos y también cantamos
en las cocinas con alguna familia reunida alrededor
de ternura y una hogaza marrón y carozos desgranados
también entre mazorcas volvemos a cantar
alguna canción en la que faltan muchos versos
compréndelo nos huye la memoria pero también cantamos
en silencio los quejidos de nuestros amigos muertos
que alumbran los tramos de pasillo donde hay miedo

¿lo recuerdas? nadie habla y está oscuro tan inmenso
es el silencio ahí cantamos los quejidos de nuestros poetas
muertos y también guitarras y vallejos y las profundas hendiduras
de tus mirares y las devastadas colinas de tu frente
en esta foto de mi agenda y el calambre de tu cuerpo
aquietadísimo y también cantamos tu penar estás muy serio
césar estás muy serio así de muerto no nos vayas a eludir
en tu penumbra que nosotros estamos tristes porque mira
¿por qué se han de perecer los que tenéis raíces inmortales?
mira la destrucción échate a andar levántate regrésanos
y ponte la camisa yacente de los pies de tu tumba
que con sus autos blindados lo están despaisajando el suelo
con sus pezuñas nos enlodan los manteles zurcidos
y echados a secarse bajo el sol de los patios
con sus salivas encharcan los mandiles de las madres
que sobreviven gastadas nos desencajan
la clemencia de las mandíbulas

escúchame vivir renácenos
de este incalculable miedo doliendo doblemente
a cada paso renácenos hermano
que nos despiezan con sus átomos y no tenemos lázaros apenas
que nunca llegó a tanto la maldad ¿tú lo comprendes?

(1978)

Alfredo Buxán

César Vallejo de hito en hito

En la caudal raíz
del fondo del sepulcro llameante
en donde el hombre no,
en donde ardientemente sí que no,
desde hacia, casi, nunca,
apenas donde el alma y su uña brillan.
Desde tus libros y su cráter,
desde esa flama de tus versos
—lóbregos, áureos, prístinos—
testimóniase un niño,
un surco hambriento estírase,
un pan de Zurbarán se transparenta.
Una palabra nace, César, tuya,
de tu bastón florido en otro bosque,
donde el dolor nos ama tanto, a muerte,
donde el poema enclávase y nos mira
un clavel con tus huesos como escombro,
—un verso ahincadamente en su atributo—
la luz y sus diamantes refiriendo,
hablándonos, hablándonos, hablándonos
hasta hacernos temblar, llorar, cantar
mientras que tú nos miras de hito en hito.

Eladio Cabañero

«Qué números exactos calculan la miseria!»

César Vallejo: ¿qué números exactos calculan la miseria?
¿qué 3 hizo traición al 5 desde el mendrugo de pan?
Comido con rostros famélicos y una mano olvidada
y tanta sangre ¿para qué? En el atemporal horror,
de cerciorarse el cuerpo, de tanto hombre noble,
en el maniqueo censo de muerte fraternal, pero con odio.

Llovía sobre París y tu alma grande se te iba derritiendo de dolor.
Sin rencor al malo, te pusiste junto a los buenos. ¡Aparta,
España, de tu sombra, el recuerdo de este mundo,
César, que huele a hedor, a crimen organizado!
Tú atisbabas
César, la España eterna, la que soñaste
en Santiago de Chuco, en sus indígenas paredes,
que era también cierta pared de España que se desmoronó
por la infamia de aquellos que en la última cena
sabían que iba a morir.
¡España, terrible
enfermedad hemosa, cuántas metáforas necesita el cuchillo
que ante tu atónita mirada, César, arrojó
después de muertos a las llamas a la estirpe
de los Quijanos, de las Teresas y los Lazarillos,
a la estirpe de aquellos que te dieron el verbo
para que incendiaras de ternura a los seres anónimos?!

No. 1936 era la Era del escarnio, con el eco
del canto popular, 1936 pudo ser la esperanza y
para tantos! fue el desconsuelo, César, el desconsuelo.

Jesús Cabrera Vidal

Vallejo 88

Cincuenta años de muerto es ya para dejarlo
y ponerse a pensar de nuevo en cosas,
y dar con la esperanza en el tabique,
a ver si Dios es bueno y resucita.

A los cincuenta años ya están los huesos limpios,
rodeados de un polvo familiar y discreto;
ya puede levantarse la tapa sin escrúpulo
sin miedo a que la muerte ponga perdido el campo.

A los cincuenta años de muerte se desea
ver otra vez la lluvia llorando los cristales,
despertar una rosa, dar de comer a un pobre,
acariciar un pecho, charlar con un amigo;

sin pedir demasiado, tener un ojo de esos
que se guardan en frío, mirar por una grieta
lo que pasa en el mundo, lo que sueña en el mundo,
lo que del mundo quise, si es que aún queda algo.

¿Por qué no suena pronto la trompeta?
¿Por qué no me trasvasan para dejarle sitio
a muertos más recientes? Yo ocupo poco espacio
ya. Quitadme ese rótulo, si es que no hay otra forma

de salir de esta cárcel, y dejad que me olviden
por las cosas que dije, por la historia que tuve,
por la guerra perdida, por el amor sin vuelta.
Dejadme que me acabe de morir en mis páginas.

Alfonso Canales

Descubierta

A César Vallejo, pidiendo disculpas.

Como una visita apurada
que no tiene nada que hacer en la casa
del Señor,
sólo quiero irme cuanto antes,
irme, irme, huir de los ojos de tus altos
invitados, pequeño pensativo
de cejas muy amigas.

Le dejaré al servicio un papel con poemas
que aún no habías escrito.

Olvidas que los besos que nos dimos
llevaban el correo de cajones y migrañas
anónimo, aún anónimo.

Luisa Castro

César Vallejo

Armado con un hierro de asaz fecundidad
no despreciaba el tallo de un beso por los labios
su ingerencia perfectamente hábil,
su contaminación y su ventaja
sobre lo consentido.

Armado con un fuego de palabra y silencio,
un poder de gobierno sobre lo escandaloso,
un plagicida seductor y noble
contra las convenciones,
no consintió extorsión.

Armado con un vaso de ternura agredida
y un espejo con aguas para mirar el mundo
y un vigilante orgullo
y un severo y diario sentirse no feliz,
fue como un viento humano
arrastrando las lluvias al desierto
o el corazón a un bosque.

Armado con un lujo de aparente locura,
igual que una bandera cuando la ostenta el aire
o el polen de un sauzal,
supo verter la vida
en un destino de oro.

Manuel de César

Lectura de Vallejo en la oscuridad

Tanto como los párpados le ciega
La noche. Sólo unos momentos previos
Al alba, vano el sueño, este hombre
Se sabe un hombre. Vive en casa ajena.

No habrá signo más fiero que la luz
Desterrándolo. El sol le cercará.
Han de herirle los símbolos que habita.
Adentro, sin saciar, la sed de noche

Retuerce su palabra, la manera
Indómita de sangrarse la mirada.
Con él busco la soledad de ciertos

Desalmados paseos otoñales
Que sólo turba muy de vez en cuando
Algún simón de andar ensimismado.

José Angel Cilleruelo

Huésped en la guerra

Me gustaría descubrir hoy de nuevo la esperanza,
asomarme a la tienda donde ofrezcan
proyectos de felicidad amanecidos de sonrisas;
ir escuchando la trepidante bulería de Santiago
mientras aún queda el anhelo de sobornar al rey mago
y entrar en el saco de la ilusión,
recogiendo siquiera los colores de la luz
antes de que desaparezca la llave de las siete puertas.

Quisiera recordarte humilde, audaz,
arrogante, cariñoso, insufrible,
ángel de la guarda y exterminador,
repartiendo tu sufrimiento con manos exaltadas,
extrañándote de que el mundo no esté hecho para todos,

cáliz que beberemos ahora que la vida
es un desquiciado subeybaja de ambiciones
con alma de ordenador y alas cenicientas.

Perder el amor cuando llega la paz
en algún rincón de nuestro rompecabezas.
No era la salud de Dios lo que importaba
para que el abrazo creciera espeluznante de espaldas,
la eternidad cambiándose de traje cada día,
no es grata la muerte
cuando aún hay tantas cosas que besar
y el delirio o el deseo transportan el mañana.

El corazón del exilio. España borboteando
ríos de incomprensión y de cañones,
abierto el dolor cuando la ternura es reclamo
y una súplica tiembla en el sentido.
La historia atardece. Muere Federico.
La plegaria desciende a los infiernos
y resucita al tercer año la tristeza
de saber que todo aliento es ya derrota.

Eugenio Cobo

Vallejo habla con sus madres

¿Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas? ¿Y por qué, si los hijos, cuando más se acaban, más se aproximan a los padres?

César Vallejo, «El buen sentido»

Blandengues y mimados,
carentes de carácter,
para la inmadurez consentida
hemos sido educados.

Terminamos haciendo daño.
Nunca afrontamos nada.

Pero el tiempo acaba
por ponerse de nuestro lado.
Lo que fue rubor y pena
se convierte en anécdota barata.

En consecuencia:
Déjame llorar como entonces.
Arrepentirme como antes.
Que estas palabras sólo afloren
si logran quemar la grasa.

Todo poema puede ser asco
pero también una voz muy leve
arrullándote despacio.
Diciendo «hasta mañana».
Haciendo del miedo nada.

Sosténme en el aire
que me caigo.
Déjame flotar
entre tus brazos.
Bésame despacio,
Madre.

Juan Gustavo Cobo Borda

Incendiario y ladrón

Este lunes de 1920
no se parece ya a Rubén
ni en el rojo
esplendoroso del vino:

si un día
favorable en París
lo he de beber: poema
aparta de ti mi cáliz:

dice el cáliz de la rosa
pero invade

gigantesca
la rosa toda la cárcel:

incendiario y ladrón
y al este de la nieve
aquel recuerdo aún
romántico de la poesía española:

contra el muro
sus pétalos me tienen:
la rosa o yo:
no cabemos los dos en tanta cárcel.

Juan Cobos Wilkins

Ya no queda

Rumbé sin novedad por la veteada calle
que yo me sé. Todo sin novedad,
de veras. Y fondeé hacia cosas así,
y fui pasado...

César Vallejo, *Trilce*

Qué puedo decir de ti si ya no queda
ni un mínimo rescoldo en la penumbra
del fondo acristalado de mi copa,
o tal vez sólo un tímido recuerdo de tu piel
cuando en la cama tuerzo las esquinas
y la miel ondulante de tu pelo
me empaña las pestañas de color.

Fui olvidando tus medias en la cómoda,
tu cepillo de dientes, tus camisas
y ponerme tus jeans a mi medida.
He olvidado la cocina para dos
y ya no uso jamás tu cazadora;
me basta una ración en la comida,
no preciso llenar la lavadora
y he cubierto el hueco en la repisa
que dejaron tus libros y tus cosas.
He cambiado las plantas que te gustan

y he ordenado de otra forma el salón,
torcí los cuadros por romper la simetría,
arrojo la ceniza en los rincones
y perfumo los pasillos con el humo
del tabaco canario que me fumo
con espíritu de total contradicción.

He logrado con el tiempo olvidar
y ya ni recuerdo cómo fueron
los días que en la penumbra quedan
o en los rojizos tonos de mi copa
como un eco de una antigua historia
que alguien contara en algún lugar.
Logré olvidar el cobre de tu frente
e incluso tu líquida dentadura
abrazada por la ternura de tu boca
o la dulce superficie de tu vientre
casi fugaz y aéreo,
y tu saliente hombro
iniciando la curva de tu cuello,
recostada de perfil sobre las sábanas
como el más bello animal.

Tan sólo a veces añoro que en la noche
me claves al costado las rodillas,
o la adorable tortura de tu cadera,
el martirio de tu melena sobre mi boca
y el revés inconsciente de tu mano
que aprovecha para vengarse la ocasión,
o acaso también cuando dormida
violabas las fronteras establecidas
manteniéndome preso junto al muro,
encadenado a tu cuerpo desnudo,
condenado a morir sin remisión,
el resto de la noche sin derechos,
con el pecho fusilándome la espalda,
y con la extensa superficie de mi piel
midiéndote las balas de las venas...
o esas también frías noches del invierno
que usurpabas las mantas de un tirón
y atenazabas mis piernas con las tuyas
para robarme el último calor.

Así pues cuando te digo que ya no queda
ni un rescoldo mínimo de tu sombra
inquietando los restos de mi memoria

y que he cambiado todo de lugar
sin el menor asomo de tristeza,
sólo espero que no entiendas cómo siento
el temor de que descubras cómo miento
con qué maravillosa desvergüenza.

Rafael de Cózar

La presunción de los espejos

¿Dónde vas? ¿Quién te llama
lejos de los que quieres?
Leopardi

Hubo un tiempo en que intenté evadirme
de los rotos espacios repetidos:
de la presunción de los espejos,
de la luz conocida, de las formas
inevitables,
de la voz de mis sometimientos.

Todo aparecía y se multiplicaba,
piedra y sombra
de mis fantasmas inapelables.
Luchaba contra ello
a corazón partido. Necesitaba
el mar, la mar y sus sabores,
el seno inmenso
que de lo eterno nace y me llamaba
para la indomable sublevación del viento.
Años de certidumbres, de obediencias,
de mandamientos. Tiempo y tiempo
destruido
en la persecución de lo imposible:
¡Dios de lo distinto!
¿Para cuándo lo nuevo?...

Pasaba sobre el alba y sus caballos
centelleando desalientos,

ya borradas las señales
que la tierra ofrece a sus puros invasores
cuando en ellos comprueba
el signo de lo eterno.

¿Acaso conocía
la estela, la señal que anunciara
mi presunción de nada entre los tiemblos
de la sombra?
¡Cuánta noción perdida!
¡Cuántos desvanecidos humos!
Amanecía
no entre plumas, roto en escombros,
como después de un amoroso encuentro.

Y en vano, tropezando
contra muros insomnes, me buscaba
en el estruendo de las sábanas, en el inmenso
océano despoblado
de las furiosas músicas, vacío de mí mismo,
pretendiendo
traducir el mandato
de los desorbitados ademanes,
de los graves silencios.

Desde los acantilados
me arrojaba buscando
desconocidas rutas.
Y era como un muerto
despertando
de la pesadilla inscrita en las bíblicas prescripciones;
como un hierro
enterrado en la nieve:
Miraba y no veía.

Pero siempre amanece para el hombre.
A la apacible claridad del sueño,
redimido, contemplaba
la altiva perennidad del firmamento,
la elocuente firmeza de la piedra,
la magia inalterable de la rosa.
Lo cierto,
lo evidente, amor,
frente a la presunción de los espejos.

Victoriano Crémer

En el sur, con aguacero

—*NIÑOS del mundo* —dijo—,
si España...
Cae
la lluvia por el sur, en donde el luto
escolar arrincona
los mapas
y dibuja un cuarenta en la pizarra.

Los niños ignoraban
que la lluvia más lenta cayó en París y de unos ojos,
que empapó el vello
del pecho y los papeles que decían,
imparcialmente,
de los caminos imparciales
en tanto que la lluvia, al sur, se componía
de órganos y ciriales y palios y reclinatorios y fervorines
y buretas y canceles,
aunque de vez en cuando
también traía un verso escrito en sus sortijas
de plata que no leían los niños
ni llamaba a la puerta el panadero.

Y la lluvia borraba París,
sus caballos de bronce,
los alegres colores de los vestidos de sus muchachas,
el verde aroma de sus uvas nuevas
mientras los niños, en el sur, seguían
sin saber que la lluvia
era una soga,
un palo,
una cuerda desafinada donde sonaba un ruido antiguo
que no se acostumbraba al corazón
del hombre que decía: *Si España...*
Cae,
sigue cayendo
la lluvia sobre el barro —ya son barro—
de los niños del sur.

Juan José Cuadros

Versos de y para César Vallejo

Estrenamos palabras
en la vida del verso,
las camufladas las dejamos
en la cara opuesta del espejo,
las del fondo de las ciudades
donde los muertos
para ser enterrada
con el cadáver que siguió muriendo
en el camposanto del pueblo.
Preñado de imposibles,
¡cuánto lo siento!,
los poetas del antiguo cortejo
que nosotros veíamos en el camino,
César Vallejo,
acompañando a los duelistas
siendo, además, el muerto.
Siguen historias de todos los tiempos
cuesta mucho trabajo
ser uno solo y sueño
«la dura vida eterna»
nos pone al descubierto
desnudos «sin saberlo»
nos desvela y nos trata
como muñecos
nos bebemos el nombre,
el cáliz del heraldo
y el llanto negro
entrillándonos en la puerta
los nudillos, los dedos,
las teclas del sonido
y el quijotesco
dios del credo.

Ese cadáver se parece,
mucho, a César Vallejo,
en mi lugar se ha puesto
y en el frío del viento
acurrucado y esperando
a mi amigo César Vallejo,
en un amanecer de nuevo
porque yo siempre
donde termino empiezo.

Jesús Delgado Valhondo

Carta a Vallejo

¿La vida? Hembra proteica, dijiste,
mientras soñabas el edén de mujer
en mujer desde un pantano de angustia,
cogido de la mano de un dios indio
y chiquito al que muy en secreto
gustaba la flor negra de Baudelaire.
Pero más que *una copa de mal,* eran
las colegialas quinceañeras quienes
te perturbaban con su olor a limpio,
el sol en la mirada, esa estela
con sabor a princesas de Darío.
Un embarazo, la cárcel, Europa,
sin que Georgette fuera la felicidad:
tras la escena del balcón, abundaron
más las discusiones y los abortos.
Como siempre, eran pocos, y hombres,
los que habrían creído en tu genio
aun sin que te nos murieras de España
como un cochino y miserable santo,
igual que un hombre capaz de ser bueno
hasta extremos en verdad preocupantes.
Esa vieja Segunda República
y, cómo no, ese meticuloso
jardín de la poesía resultaron
al cabo tus verdaderas pasiones,
el premio a tantas desdichas, puesto que
sólo al dejar de ser, Amor es fuerte.

Bernd Dietz

Génesis

En el principio Dios creó el infierno.
Y digo luego
hágase la luz y apuntaron los primeros
rayos del sufrimiento.
Separó en días sucesivos los cielos
de la tierra, la tierra del océano,
los cimientos
que amorosamente prietos
estaban en uno, y multiplicó la vida en los reinos
del aire y sobre la tierra y bajo el crespo
manto del océano,
en torturantes e infinitos cuerpos.
Y viendo Dios aquel perfecto infierno
sonrió y dijo: «Hagamos ahora un ser noble y bueno
capaz de expresar el horror de este averno».
Y tomando en sus manos de supremo
Arquitecto
la arcilla más pura, hizo al poeta y sus sueños.
Desde el odio de Dios crecía el Universo.

Alejandro Duque Amusco

La glosa y una urgencia

Ellos... los que algún día... extinguidos... miradlos... ¡yo no sé!

En la lluvia de Lima Vallejo los miraba:
era de *ellos* el agua sucia de su dolor.

En la lluvia francesa Vallejo los miraba:
de *ellos* eran los potros que en el rostro más fiero
abren zanjas oscuras.

Asombrado en el vilo de aquella trenza negra,

Vallejo los miraba:
de *ellos* aquel negocio de los secos disparos
que hacia las soledades de otra lluvia de España
aún galopa en las sombras
... y un libro quedó al borde de su cintura muerta.

Javier Egea

Ante un retrato —sombra de Vallejo

—1—

Durante el asueto de los sables
palpables palabras paralelas
paralepípedos de palabras
salían a tu encuentro
buen pastor de palabras
y lamían tus manos
con una lengua larga
e impregnada de ternura

Durante las jornadas activas
se hacían visibles tus cejas
tus costillares y tu espinazo
tus cartílagos el asadura de tu alma
tus hogueras los largos tubos de tu vozarrón
tu bastón
tacones y cordones
de esa botas tan íntimas
e inseparables casi como las uñas
Tu mirada a veces
transformaba los sables en sombras
de cañones de largo alcance
de mangos de cuchillos de postre
en titulares de noticias esdrújulas...

—2—

Espacio hidalgo
caballero en recios mármoles

entretelones de luto
Piedra dulce en verano hermanastro

El cielo se hace pequeño
duerme entre el índice y el pulgar
La respiración fatiga al bosque
de ramas respondonas
por entrelíneas metafísicas

—3—

(En el jardín de invierno
los jubilados cantan
Sus voces el eterno
temor lejos espantan

En el jardín los viejos
suelen cruzar miradas
de ilusorios espejos
Diálogos de espadas

Una fuente en el centro
del jardín No presente
la fuente empuja adentro
de un tiempo inexistente

Perú París la Luna
En un rincón un viejo
tose En el reloj la una
madura su reflejo)

—4—

Ancianos pañuelos hoplitas
como curiosos badajos encorbatados
o curiosas corbatas de inútil franela
de armilar palo albo
1 2 3 4 5
6 7 8 9 incluso 0
coronas armilares
cruzan sus brazos de entretiempo
entre un nones y un sí
entre el humo habanero
y la orondez en trance
La pellica peluca sobaquera
la barba del vientre
al caminar de rodillas
leían el periódico del valle
caminaban con indiferencia astral

—5—

Un vendaval contrario
entre el ruboroso entusiasmo de los maderos
ornato de muebles ornamentales
Un vendaval de perdigones de paella
acariciaba con crepuscular entusiasmo
las cristaleras de los ventanales
abiertos hacia el valle particular
Bocinazos vociferantes
de acaramelados relojes roncos
de gritar apalabrados gimoteos
debajo de trenes y tranvías
Entreabrir de puertas
Desesperación en los talones
Ir y venir a contrapelo
agachado en el tumulto
enfermo con la gabardina traspasada
por amorosa flecha emponzoñada
Por flecha vertical
vertida como de costumbre
desde manos expertas pobladas de verrugas

El signo de los tiempos
dormir en la enramada
andar a pasos lentos
bajo la noche clara
9,8,7,6,5,
4,3,2,1,0
Cuchillos sin hogar
otros cuchillos compadres de cucharas
primos de tenedores hermanos fraternos
de tazas de aluminio
de cácerolas y sartenes...

Variados almanaques sin paralelas orejas
sin bocas a los lados
con los papeles a la espalda de sus fronteras
abrigados sus cinturones
constantemente sujeta su cintura
con los dedos de ambas manos
soplaban amaban la risa
de las amapolas y de los tubérculos
sin discreción ni miramiento de cualquier especie
Varios almanaques
sin alguna corteza de pan duro

que llevarse a sus molares pensativos
escogían la canción preliminar
Como cosecha abundante
sin vértices triángulos opacos
ni versos verticales
convertidos en hombres

—6—

Oh verdad señalada
por un cerco de alambres
alambrada
a prueba de contagios castigos y de hambres

Oh penuria tan loca
con pañuelos
discípulos y toca
Oh penuria de vuelos
Oh polvo de la historia
de corazón partido
Cangilones de noria
abandonados nidos

de la memoria pura
que irrumpe con estruendo
entre la noche oscura
según va sucediendo

Las toses paralelas
las asmáticas toses
acuden a la escuela
con idénticas poses

De moda las tijeras
y los codos tachados
remontan las vidrieras
de incógnitos tejados

Se acercan al galope
los tigres de canela
Su silueta es un tope
a la ilusión Y vuela

Recortan las pirámides
perfiles contrapuestos
con sandalias con clámides
en la feria de restos

—7—

En el reino de las termópilas horimágenes hormigas
Argenis con voz Rodríguez cruzaba
la plaza de Santa Catalina Thomas
perdicuro callista enfermedades de los pies
en Palma de Mallorca al tiempo que su voz cantaba
Qué estará haciendo está hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
Ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

—8—

Transhumancia interior había en el plato
en el papel había
        sangre de encina
        saliva de esperanza
una interrogación
        en forma de candil
            pendiente de una puerta
Todo el sepelio musitado
Todo el sepelio enronquecido
Y sin paréntesis sin tocas
sin poderlo secar todo el sepelio

Antonio Fernández Molina

Sábana, César

Sábana negra en la misericordia:
tu lengua en un idioma ensangrentado.
(Mi madre está en el corazón de César Vallejo).

Sábana negra en la sustancia humana,
la que llora en tu boca y en la mía
y, atravesando dulcemente llagas,
ata mis huesos a los huesos de César.

Sal de mi lengua, piensa en la nieve y en la ira,
éntrale a Dios con tu infección y tu estruendo.
Hay mucha soledad y perros blancos
ante mis ojos. Tú eres bello en la muerte
pero ladras aún. Sal de mi lengua,
dame la mano para entrar en la nieve.

Antonio Gamoneda

Vallejo

El perfil tosco, el leve filamento
de un verso, luz de fiebre: *la mañana apacible*
le acompaña.
Es fácil suponer que aborrecía
la honra de ocasión, el homenaje
como rito civil. Toda su sombra
en el error de un día de noviembre.

Alvaro García

Soy César, un traje gastado...

Soy César, un traje gastado, dos corbatas
va a llegar noviembre como dije
en un poema. Un tragaluz
me pone sombras y soy una mancha
que nació sobre una silla. «Me
doy contra todas las contras», un día

me gustó el olor a manteca, el
dormitorio usado, la palangana sin brillar
y se metió una mosca en mi cuarto
mientras buscaba el origen de mi felicidad
caí azulado, estrepitoso y bello
como un soldado joven, sobre mi cama,
el aleteo sin zumbido del insecto me
recordó que soy poeta, que morí
cuando hilaba en los versos frases
como «hembra es el alma mía»,
y en una tahona me estremecí invisible
pues me chupaba los dedos,
me elaboraba goloso mientras yacía
y cogía migas de bizcocho, sorbos
de leche, tratados de amor debajo
del brazo yendo hacia muchos otros cuartos.

Concha García

Absoluta

Color de ropa antigua, antiguo olor
heroico a soldado, sangra el nudo
rubí de la madera, pino fúnebre
que la lija de lágrimas alisa.
Vino la muerte y se llevara el arca
bajo el brazo, sonaban las medallas
escaleras abajo por París,
flotando la falúa en despeinado
oleaje de lunas y riadas.
Húmedas bocas pinta el aguacero,
la mineral ventana va a cerrarse,
y queda solo un pútrido perfume
de olvido y viento andino en las farolas.

Pablo García Baena

Los poetas

(Con un tema de César Vallejo)

Para no tener miedo nos tocamos
con miedo. Ya se han ido los mayores.
Nos han dejado solos... Buscadores
de amor, ciegos de amor, nos tropezamos.

Este pozo es el mar, y en él fletamos
barcos, jugando todo el santo día.
Madre dijo que no demoraría.
Crédulos, insistentes, la llamamos.

Pero las madres nunca vuelven. Pura
se oscurece la tarde; cobra altura
tu estrella, madre, y resplandece, y quema.

Aguardemos sin más el desagravio.
Y, mientras anhelante espera el labio,
naufraga hacia la muerte mi poema.

José García Nieto

Yuheda Halevi da la bienvenida a César Vallejo

Yo, que ofrendé mi vida
a la imagen perfecta
de la Ciudad celeste,
hoy te veo llegar
desnudo y muerto
por el campo sin límites
de los muertos de hambre,
de los dos veces muertos,
por el campo desnudo
vas llegando perdido

como niño perdido,
atónito de tanta
soledad, sin cuerpo,
sin tus foscos heraldos,
sin un dolor humilde,
sin un pobre mañana
por la mañana, sí,
que echarte a la memoria,
vaciado y desnudo
como torre baldía
con la certera imagen
de su derrumbamiento
—esa muda visión
de luz amarillenta
en que la torre cae
y lenta es la caída,
pero cae y se agota
en estertor chirriante,
y sólo un perro fiel
dignificarla puede
con sus ululaciones.

Exiliado del mundo,
también yo dejé atrás
cuartos de estar, amigos,
el calor conocido
de sus conversaciones
cual un traje que imita
la curva de los años,
esa antigua rutina
de las calles cruzadas
con los ojos cerrados
o el hedor de las coles
en el patio de luces
—y cómo, cómo amamos
ese olor, esa mugre,
esa feliz ceguera
cuando estamos desnudos
y no nos vestiremos
y no hay perro que ulule
en el hora amarilla.

Pero qué digno llegas,
todo fardo de huesos,
con tu alquimia afilada
de muchacho de barrio

que ha vuelto del revés
la trama de los nombres
como a guante olvidado,
que ha dorado el reverso
de las horas banales
y de un guantazo barre
los sueños imposibles.

Y hoy por fin me libero
—qué mejor bienvenida
de poeta a poeta,
de pobre muerto a muerto—
del arrogante estigma
de habitar en los tropos
del Edén insistente.

José Luis Giménez-Frontín

Un destello un temblor

In Memoriam C.V.

El piensa ahora en sus renunciaciones
que con ser muchas no se terminaron
pues faltan todavía por llegar
el ocaso de todos los deseos
la desaparición de los amigos
las grietas en los muros de la casa
que ama; y sobre todo los recuerdos
de algunas horas de esplendor
como campos de trigo al mediodía.
No le preocupa cuándo ha de morir
pero quisiera que fuese en el dominio
de unos ojos frente a los suyos.
Y de pronto ahí están: ¿esto es real
o una artimaña de la fantasía?
No importa: la mirada que esperaba
está presente y todo en él semeja
transfigurado al devolverle el tiempo.
Se percibe un destello hay un temblor

en su rostro que le delata
y habla por él: está muriendo aquí
en la luz que le invade en este instante.

José Agustín Goytisolo

Mejor guardar las migas

Esta tarde en la que llueve sobre nuestros panes
la vida nos mira pequeños y sin sombrero.

Regresas por los Campos Elíseos,
te alejas, partes
y quisiéramos acompañarte a tu costado
—porque «esto tiene muchos siglos»—,
palpar la altura de nuestra muerte,
la hondura de nuestro plato.

Esta tarde querríamos entender que la vida
nos mira, hermanos huérfanos,
cocinando con esmero las horas,
mendigando azúcar para el café;
que la vida nos ve escarbar por los rincones,
contar la oscuridad de nuestros días,
abrir viejos relojes,
huir de la miseria,
esperar.

Te acercas, nos haces una seña,
la tarde se aviene a que entendamos
—«porque no hay valor para servirse de estas aves»—,
a que transitemos por el pasillo,
nos saludemos en la cocina
y ¡por Dios!, cuánto alboroto por tan poco.

Como decíamos, hoy llovía sobre nuestros panes
y la vida nos observaba con misericordia,
con nuestra muerte y nuestro café.
Entonces, mejor guardar las migas, despacito,
que mañana, quién sabe.

Guadalupe Grande

Homenaje a Vallejo

—I—

Los días jueves...

Ante el dolor, los nervios encogidos
por la eléctrica rabia de la carne,
piden que pase el latigazo ciego.
El aire retenido en la garganta
sale de pronto, y en la turbia aurora
de esta ciudad vecina de la muerte
el corazón detiene su camino.
Es París, jueves, una casa oscura,
el constante aguacero precipita
la llegada del miedo.
Ese dios caminante ha detenido
sus pasos en la puerta.
El día tuvo los símbolos finales,
dispersó sus palomas agoreras
y la ráfaga gris lamió los muros,
azotó la ventana y, ya sin fuerza,
acumuló su polvo vulnerado
debajo de las puertas.
La muerte, más fuerte que la pena,
más poderosa que el dolor constante,
fue la dueña y señora del momento.
Asi te fuiste, pero al poco tiempo,
en el cielo sin nubes de tu calle
se escuchó claramente el paso terco
de un burro celestial que te llevaba
a los tranquilos montes.
Era el burro peruano del Perú;
su paso suave, la infinita dulzura
de sus ojos, los maltratados lomos,
su tristeza, la tenaz decisión
de subir cerros.
Así volviste y vuelves cada día
sobre todo los jueves...
cuando llueve...

—II—

Americanos en Europa

Pensando en Tu Fu

Nosotros, los nacidos en las tierras de América, acostumbrados a perder nuestros ojos

en los valles sin fin, las audaces montañas, desiertos sin salida,
las selvas con murmullos incontables, los volcanes,
y el padre océano que en estas playas es nada más nuestro,
nos sentimos cohibidos en estos países demasiado ordenados,
en sus campos con árboles de parada militar, en sus calculadas cosechas
y en sus ríos sujetos a decreto, sabedores de su oficio, puntuales, incapaces de
[desobedecer la orden ministerial.
Todo esto nos asombra, pero, hechos al sobresalto, vivimos pensando en nuestras
[vertiginosas cordilleras.
y en los acogotados silencios del viaje por caminos inaugurados por nuestro propio paso.
Tal vez por eso nuestros ojos tengan el apagado brillo de una terca nostalgia.
Tal vez por eso no sirvamos del todo para vivir en ciudades a las que la primavera
llega como un empleado de banco, a su hora, y con las flores indicadas en el prontuario.
Esto no es un reproche o una burla, y tampoco pienso que lo nuestro es mejor.
Somos distintos y es bueno que así sea.
Además tenemos que cambiar muchas cosas (ustedes también), y sería tonto que nos
[guiara el prurito de imitación.
Estoy diciendo esto para que los europeos disculpen nuestro aire de tristeza y no
[se enfaden
por nuestros pasos demasiado largos, o por la decepción de nuestras miradas
al darnos cuenta de que su paisaje apenas cambió de ayer a hoy.

—III—

César Vallejo y las montañas

Una montaña negra:
madreselva, pinos azules
con su ruido de alas
y las rocas,
las rocas detenidas
por cimientos de siglos:
otras rocas
y el polvo acumulado
día tras día,
desde que el mundo
es mundo.

La casa en la montaña,
la madre con sus manos de pan,
el padre regresando del trabajo,
la tarde con hermanos,
y el anuncio de estrellas camineras.

El tiempo detenido
en tu poema,
novias tristes

(como en López Velarde),
el hombre y sus canciones,
su trabajo y su hambre.

Tu poesía, como el pan,
es siempre diferente
y es la misma.
Te decimos ayer
y hoy te decimos.
Cada vez que lo hacemos
tú reescribes,
cada vez que te amamos
tú renaces.
Qué corta es la victoria de tu muerte,
qué largo es el camino de tu verso.

Hugo Gutiérrez Vega

C.V. (1938-1988)

Y qué decir de César
Vallejo.
A estas alturas
de nuestra nimiedad
qué decir
de su campana ronca,
su vena lastimada,
su uva, su oliva,
su espiga y su grano
de maíz.
Prestadme su cuchara,
su mole de ruina,
su mancomunidad
de corazón
si es que tenéis memoria:
una vieja rezando
por todos nuestros vivos
laterales,

Perú rojo en el mapa,
una llanura inmensa
vertical
como el pecho raigón
de un campesino.

A cholo muerto
puente despeñado,
misal sin yerbabuena
con un niño
sin oriente de juego.
Ni en sueño dirigido
los juguetes, César
Vallejo.
Ni en sueño
programado.
Sólo el llanto, la lágrima,
el tesoro perplejo
de primogenitura en eriales.

En medio siglo muerto
caminamos.

Antonio Hernández

Poesía vertical

Un poema para César Vallejo

Murió mi eternidad y estoy velándola.
¿Muere también la eternidad?
¿De qué manera muere?
¿Y cómo se la vela?
¿Con una sola vida o con más vidas?
¿Con los dos ojos o con uno solo,
para poder quizá velar la vida con el otro?
¿Con la cabeza abajo del sombrero
o arriba del sombrero
o sin sombrero para siempre?

No pudimos acompañarte entonces
a velar tu eternidad.
Pero la velaremos ahora,
la tuya tuya
y también la eternidad que nos dejaste
y que lo mismo debe ser velada.
Por ejemplo, ciertas cosas como ésta:
Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
O la otra, que siempre nos desvela:
la llave que va a todas las puertas.

Para eso, seguiremos sin apremio
las huellas imposibles
del sitio aquel que descubriste:
Hay un lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
adonde nunca llegaremos.
Pero allí, por supuesto sin llegar,
como a nada se llega,
velaremos mejor tu eternidad.
Y velaremos además tu tiempo,
aquél que se dio vuelta en tus palabras
como en un libro diferente,
con las tapas adentro y las letras afuera,
de un texto que siempre está esperando,
quizá también en ese espacio
del que después dijiste:
Mas el lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
hombreado va con los reversos.

Como todas las cosas,
con el revés a cuestas,
con el lado olvidado,
con el signo hacia nadie,
el signo naturalmente signo
que sin embargo sirve para todos,
con el signo que tú recuperaste
para velar también la vida, aunque se muera,
(tal vez precisamente porque muere),
para velar tu eternidad resucitada
entre aquellos trabajos que emprendías:
unto a ciegas en luz mis calcetines /
y de cada hora mía retoña una distancia /
éste es mi brazo

que por su cuenta rehusó ser ala /
y subo hasta mis pies desde mi estrella.

Murió tu eternidad y la velaste.
Volvió a nacer tu eternidad
y la velamos.
Ahora podemos repetir contigo:
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado.

Roberto Juarroz

César

A diferencia tuya tuve, César
la misma y otra sed de apurarme, en España
no en cáliz pero en vaso;
de echarme a vivir allí con-verso y todo
No madre pero eterna, pensé, quizá, equivocadamente
a la Señora vuelta, ahora en sí misma, a todas las Europas
Quise, Vallejo, disfrutar
a la que tanto te dolió —junto a otros sudacas
como en ella les llaman con injusticia, a veces—
Y no era tiempo.
Nuestra imposible semejanza termina aquí frente al bifurcado
camino que entró contigo al mito de España
y el que, en la realidad, no llega a ella
por las menesterosas razones de costumbre.
Pero, igual, tú eres César
a mí me representas, no yo a ti
Y estás en todas partes.

Enrique Lihn

Cuando dos maletas llegan a Dios

Un traje que vacío aprende a ser mortaja
transita mar adentro, calle abajo, aire arriba:
lleva sus dos maletas, una llena de *siempre*,
la otra donde se alojan un *no sé* y un *jamás*.

El tiempo es una cárcel de anillos fatigados,
el tiempo tiene púas, escamas y fronteras
lo mismo que un erizo, un pez o un país pobre,
y el traje lleva dentro una antigua nostalgia.

Firmó un contrato ante el notario del miedo
con la Humanidad, sola y múltiple gavilla
de espigas que se aprietan por antes cercenadas
y le ofrece su burla o acaso su desprecio.

Se relaciona a oscuras con algún cuerpo amante,
un sexo de mujer o tumba que reclama,
y cierra las ventanas del amor que chirrían
por las enmohecidas bisagras de la especie.

Deja atrás a la madre como un dulce pan huérfano
y la cocina ruin donde el hambre es dios niño
y un sábado de harapos trae su desesperanza
su voz hecha tristumbre, que es tristeza y es cólera.

Vuela todos los puentes de la expresión y cruza
a nado el grave río de la palabra a ciegas
mientras son las imágenes poéticas centauros
que avanzan lentamente y van a lo invisible.

Cerca del *siempre* alienta un poema de símbolos
y un viaje perdurable sin estación de tránsito.
El *siempre* son los versos del himno o la elegía
que suscribe la mano de un pobre amanuense.

Debajo del *no sé* un hombre hay que se apresta
y detrás del *jamás* una muerte de espaldas.
El *no sé* es una ciencia que nos abre los ojos
y el *jamás* una luz que se apaga de súbito.

El hombre entre los polos del *siempre* y del *jamás*
va tocando en pianos que viajan hacia el llanto
la música del muerto que lleva entre sus ojos,
del vivo que respira como una pena sorda.

A veces firma cartas para absurdas trincheras
en donde se desangran la paz y la alegría
y unos pequeños héroes, vueltos menudos signos,
ordenan sus mensajes en botellas sin mar.

Las manos colectivas hacen saltar candados
o manejan las llaves de las tumbas
y un pueblo que tenía esperanzas de hombre
va y se asoma a los ojos del poeta.

Los místicos del XV
y los grandes del siglo XVII
pugnan por renacer en gentes sublevadas
hasta tocar los vasos de la sangre.

Unos mismos zapatos vendrán justos
a los hombres de todos los caminos
y subirán las mismas escaleras
en la ascensión colérica del sueño.

Ciegos, sordos, tullidos, ignorantes
verán, oirán, caminarán y sabios
reharán el testamento de los que sin fortuna
rubrican el legado del sacrificio libre.

Así que se despoja de su traje
del *siempre* y del *jamás* el hombre oscuro,
aunque ya sabe bien que en el armario
no hay más percha, al final, que la tristeza.

El hambre y la ignominia, impías zurcidoras
de trajes colectivos, nos reúnen
porque nos ponen viejos uniformes
y hay un desfile áfono de sombras olvidadas.

El *siempre* y el *no sé* y el *jamás,* son maletas
en la estación del hombre, hacia dos —o hacia Dios.
Equipaje que lastra el rumbo del destino.
Y entra César Perú. Y salen plumas.

Leopoldo de Luis

Las tentaciones de César Vallejo

Soy fatalista. Creo que todo está escrito.

C.V. *Carta a Pablo Abril*

Con pie cansado sube,
meditando en que todo
está escrito, y acaso que su mano
sea la que ponga fin a tan inhóspita
biografía.
¿Está escrito?,
se pregunta mirándose en la sima
que ante él se abre como un viejo útero.
Altura de la torre: 312 metros.
Fiel de aceleración: 9,8.
Caída en vertical: 8 segundos.
Y una terrible duda.
¿A qué distancia
el arrepentimiento?

Joaquín Márquez

A veces la otra pasión

La pasión y sus signos señalan
gastados los espejos.
Y es vano aguardar del mar o la memoria
las palabras que el corazón quisiera
para agotar los huecos de la muerte.
Sabes que ni con tanto amor
podemos conjugar la vida
más allá de donde se desolan las imágenes
y calla deshabitada la médula quieta de los nombres.
Vivir tiene forma de cáliz, lo sabes.
Y que en su hondo

tu más propio remedo acecha.
Sólo poseemos nuestras derrotas,
el desnudo vértigo que asedia desde el mar o la memoria.
Pero también sabes,
trilce estremecimiento, húmero ternura y jueves,
que un prodigio de raíz a veces nos ahonda y nos disturbia
y el lenguaje entero inunda el latido y sus vertientes.
Entonces, pese a que nos delaten gastados los espejos,
como el mar sin memoria,
cuando en la página llueve el cuerpo,
ubérrimos,
en esa otra pasión sobrevivimos.

Sabas Martín

Memoria de César Vallejo

Al vallejiano José Manuel Castañón,
en su España.

Veo de nuevo
su imagen recobrada
en la distancia
amarilla del retrato.
Allí se sostiene,
inalterable,
el rostro vigilante,
abstraído y solemne:
su mirada parece
atravesar la vida
con un fulgor de acero.

El está ahí:
lo percibo en el aire
remoto
que custodia
su soledad en vela,
frente a los muros rotos
de la casa desierta.

Toco su carne
en la página escrita
con la doliente furia
del viento que sacude
el polvo de los años
sobre el paisaje agreste
e inmóvil de la aldea.

Palpo con mano inhábil
su cuerpo derribado
junto al vacío intacto
de la tarde ciega.
Y sé que me acompaña
en el silencio grave
de las horas mansas,
alzado en vilo
hacia el vigor perenne
de un riguroso
y demorado duelo
que batalla en los límites
de unas aguas profundas.

En la sombra nocturna
persigo el esplendor
persuasivo del verso
que reposa en lo hondo
del hombre verdadero
que fue César Vallejo.
Siento que me toca
aquel rumor enhiesto
que desafiaba el mundo
con una voz plural,
abastecida y agitada
por agrias levaduras.

Yo sé que no está aquí
cercano a la palabra
que alienta en mi escritura;
pero insisto en llamarlo
por encima del tiempo
en busca de aquel trémulo
celaje de su pluma.
Y rozo desde lejos
la madera clavada
con clavos de amargura
que guarda la memoria

del mágico equilibrio
con que aquel cuerpo magro
repartió a manos llenas
la claridad de su universo.

Defino su perfil
con el liviano acento
de los atardeceres:
Pecho de arena y sol,
flaco de piernas
de andariega prisa,
solitario viajero
sobre el mapa,
infatigable
y sin paradas.

Cabeza y corazón
donde cabían
el árbol y la piedra,
el pájaro y la nube,
el mar y las montañas
y el cambiante color
del mundo amanecido
en los ojos absortos
de un niño campesino.

De su tránsito
airado por la vida
quedó una huella pura
del quemante brillo
que domina aún
el oleaje y la resaca
de sus días
inhóspitos y recios.

No pudimos
cruzarnos en el tiempo;
mas su sangre
está viva en la palabra
que aletea
con tibio amor
de savia jardinera,
más allá del silencio
lejano que recoge
la soledad del bronce
vespertino.

Dios lo guarde
en su gloria de poeta
por los siglos y siglos
que habrán de pasar
sobre esta tierra
para hacer más vivo
y refulgente
el metal sustantivo
de su verso.

José Ramón Medina

como cuando por sobre el hombre nos llama césar vallejo

1

trabajó como un loco un poema imparable
tratábase de estipular el vericueto
que rige todo caso flagrante de vida
así flores funéreas no encontraban su sitio
no había calas en el puerto sin nombre
ni espacio o luz en la meseta líquida
embaldosada de rezos de besos de huesos
podía disentir borrar es verdad
tachar es cierto cupieron dudas
ir para atrás nadar de espalda
en el derretido ande reencontrado
o extraerse hacia arriba con ortigas gigantes
que sólo de rozar el recuerdo lo ardían
era un expreso que paraba en sí mismo
su pasaje estaba escrito en lengua punto clave
el andén japonés castigado de vientos lagrimales
no resultó ser más que un haiku intraducible
por saber qué esperaba y lo que obtuvo
por decencia piedad vaya a saber la envidia
no describiré el espejo sin luna donde aullaba:
compañeros! vayamos a comernos juntos todo el hambre!

2

y además no pudo *no ser* como hubiesen querido
— carreras para atrás para adelante
(esto es grotesco)

y además tampoco bancar toda la tara filosófica
de este abollonado absurdo
— carreritas hacia los dos costados
(esto es más humillante que lo pretendido!)

y además enfrentarse con esa caquéctica inepta
— toda ella escápulas: planchadita, dictatorial, japuta
(señor, cómo se llega a ésto?)

yo no crucé mis manos a mis espaldas
— todos quieren que antes de reventar dejes marca imborrable
(manos llenas de moscas!)

poema mal escrito? orden mal entendida
— cuesta vidas en la madrugada
(mis ojos vieron matanzas de la diestra siniestra!)

hice todo lo que pude por leerles mi informe
— y más además por repetirlo sin saberlo de memoria
obstinadacruelmente!

yo me cagué de miedo como ustedes
— por cholo mitrado
pero sin mitra cholada

estamos saldados nada se debe a mi reverberación verbal
— un credo moroso de haberlo,
esta paciencia de burro natural
y esta mano hermana de lenguaje hoy día abierta todavía

3

¡Málaga sin padre ni madre,
ni piedrecilla, ni horno, ni perro blanco!

(Con la primera andanada del «Deutschland»
cayó el primer hombre de rodillas
y con él la primera casa de rodillas
y con ella la primera ciudad también de rodillas

Con la siguiente cayó la primera mujer atada a un niño
y por el boquete abierto entre los dos cayeron de boca
plantas y verduras
y con ellas abatidos de bruces fueron bosques nidos

Cuando la lluvia de metralla empapó aquel éxodo
el primer dedo de cartón enguantado recorrió Europa
y con él el primer escalofrío contemporáneo
la espina del planeta

Clavó el dedo de cartón su uña gamada en Málaga
y al esto hacer perforó la corteza de España
lado a lado
y a través de España
directamente aplicó su pistola
contra el palpitante corazón del mundo

En el golfo retumban los disparos
paren la oreja!
si uno presta atención nada ha dejado de vivir y morir
— raspando suave la tierra con el pie aún brota sangre

Y si un viejo malagueño oye mencionar el «Deutschland»
toca madera.

¡Málaga, que estoy llorando!
¡Málaga, que lloro y lloro!

Martín Micharvegas

In memoriam

Te recuerdo en los posos
turbios de mi niñez, de tu niñez. La casa
encallada en la sombra. Los hermanos
escondidos jugando a despedirse.
Las tardes ya quebradas por los ecos
de llantos por venir, de los adioses
pendientes, implacables.
Qué larga despedida la nuestra.

Te recuerdo

doliendo como a Dios el corazón
tan grave.
El caballo a la puerta

de la casa cerrada
junto al poyo de piedra donde antes nos sentábamos.
La sombra de tu padre, nuestro padre. Perdidos
ya sus últimos pasos para siempre.
«Madre dijo que no demoraría».
Andará en vela, como de puntillas,
sólo Dios sabe dónde. Y la esperamos.
Estamos esperando mientras nos despedimos
con los ojos inquietos en lo oscuro
jugando a la esperanza y al olvido.

Gemelo corazón, hermano. Llueve.
Tan hondo llueve, desde lo más hondo
llueve y tú estás ya solo y yo contigo.
Miguel, hermano, César, no andes triste
por la sala, el zaguán, los corredores,
los cuartos en silencio,
por la costa sin mar,
frente a los caos
que derrumban las torres de los huesos
mientras se van cayendo los botones
que tantas veces hemos abrochado.

Te recuerdo en la noche, Miguel, César,
esperando conmigo inquieto orando
para que no le pase nada malo a mamá.
Llueve
y me acuerdo del sol de una mañana
cuando todo era un juego de verdad y había risas
pero tú y yo teníamos ya miedo.

César, Miguel, hermanos escondidos
doliendo y no jugando
definitivamente.
Escucha. Llueve.
Sigue lloviendo.
Hiere la memoria.

Juan Mollá

Llanto por César Vallejo

El invierno de luto y de ceniza
te acosa en las esquinas,
te ladra tempestades y granizo,
te persigue,
te aúlla vendavales,
te clava en la esperanza sus colmillos,
y huyes sin refugio
y huyes
y huyes por larguísimas calles y por nieblas
donde sólo la noche te cobija,
y arrecia el aguacero
y es jueves, jueves, jueves,
un negrísimo jueves del invierno
y estás solo, acosado, olvidado de todos,
corriendo en desamparo hacia tu muerte.

Rafael Morales

Piedra para César Vallejo

... ¿Una piedra en que sentarme
no habrá ahora para mí?
C.V.

Ahora que invierno se enceniza
y se pone a llover sobre las tejas más insomnes
y azota y tunde el hueso,
ahora que el turbio culebrón del desamparo
zigzaguea, descalzo, por las vértebras,
tú y yo y aquél
que pasa y mira y nada sabe,
vamos
a buscar una piedra para César Vallejo,

un pedernal amorfo,
un canto que dé chispas si el eslabón funéreo lo hiere,
un desgarrón de roca,
algo
donde él pueda sentarse a repasar
sus húmeros, sus números,
sentarse
a reposar sus lunes diferentes,
las llagas de sus pies que tanto tiempo llevan
apagados,
sentarse
a urdir los años otros,
los látigos del frío,
las mordazas que nunca llegaron a su boca,
sentarse de una vez en una esquina
o en un camino, qué sé yo,
ateridas las manos,
supurantes los ojos,
comido
de prójimas miserias,
uncido de memorias vagabundas
y ocasos,
una piedra
que puede ser verduzca y diecisiete,
o arder, negra, montada sobre otra blanca y sola,
o, mejor, que recuerde la piedra de estar juntos,
en un hogar con bulla o unos huertos con sol,
donde un día fue sombra y amargo y compartido.

Carlos Murciano

Vallejo, hombre mundo

Escribir.

En el devorador desorden del deseo, del ansia por alcanzar su palabra quedada, sostenido por el viento, en el tiempo, fijo, inmóvil, perturbado por la presencia fantasmal como objetos, como existencia de su poesía, para juntarla a esta palabra que se escribe presente a través del

tiempo y del misterio, una y la misma, de por sí, sobre el papel, una sola y única Voz. Apuntes quebrados venidos sin mí, de donde como vienen, salen pasan por mí, que tiempo espacio y escritura encuentren el acompañamiento suave del Espíritu en un instante más allá del tiempo, voz escrito oído, hilo imperceptible que nos conduce a la Eternidad y lo inconmensurable, desposeídos, sin nombre. Gracia divina de hombres.

Preludio

Habría la dicha
Sabes
lo sufres
al alcance de la mano
la mirada
Desoriento.

Cuerpo

Así
los golpes son fuertes
Solo, el peso en el alma, el exilio
la evidencia de la profundidad interior
liberada presencia inocencia
Nada
sólo la encrucijada de las palabras, ilusiones enmarañadas,
tejido de realidades como la verdad
Solo frente a la Verdad
como es la única manera de abrir la vida
como es la única manera de lo sublime, del dolor
soledad y fuego como es la única forma de su manera
Vuelo

Destino designado
Tu
lejanía
presencia fulgurante acabando la angustia, el peregrinaje solar
encontrado en los parajes de una tierra dispersa
nómada, ligera, de montaña, de rosas, innominable
acoso de sol, azules de poesía, silencios de piedra
Tierra de nadie, ensimismada en el pavor
vida guradada por el fuego del tiempo
herencia de puma y acero, pasiones y desvaríos, mañanas rasgadas
Tierra doble, palabra torcida, recuerdos calcinados
desmembramiento del tiempo en un solo lugar, milenios de hombres
meteoros dispersos del tiempo de hombres por hacer el hombre

De la distancia
del ojo ajeno, de la cara malamada
mundo partido, vértigo del olvido, padres geografías sangres confusas
destinos oro sentimientos tergiversados
punto del tiempo arrancado a la dulzura

El desgajo de la tierra ha cuarteado la memoria
LARVAS Y MISERIAS
relieves del rostro arrazados, las manos, un acto
detenido el sonido de la palabra, el color de un mar

Inteligencias, pretensiones desbarrancadas, orgullos cruzados

En un instante
ojos impávidos miraron los años
recorren los rostros
multiplicación de crepúsculos

Tu época
es la nuestra, colapso del tiempo
palabra convertida en esbozos de nada, serenidad destartalada
La mentira
envuelve las cosas, la faz de los movimientos, actos sin fondo
Cuenta gotas de una espera de hombre
anhelo ciego, claro como la lucidez
herencia y maleficio se confunden
el rostro hecho de desastre y misterio
errancia, perennidad, caminos, presente de ansiedades, futuro
El tiempo tiene sus propias presencias fulgurantes y muertas

El mar guarda el reflejo de la luna.

Tiempo

Hombre
eres encarnando el tiempo
todo hombre
presente de pasados, lechuzas, aceros, noches y lenguajes
verdad de azahares y paradojas
Ojo mineral del tiempo, furor de siglos congelados
insolencias de sangres, viaje de realidades
Duda
abismo de vivir, vivir morir, morir vivir
insoldable región, espacios inéditos de la consciencia.
Era de la humanidad derrumbada palpitando
sed eterna de eternidades
cuerpo formado en el polvo de la distancia, carne sin fin
lágrima de la espesura del hombre

existencia que atraviesa aguja de parte a parte
piedra primigenia
tiempo sin cuenta.
En ti
se escuchan viviendo
presencia permanente de siglos, hombres innumerables
un furor sin medida, múltiple, en el instante
continuación recorriendo, milenario, olores, trajines, olas
la voz grande de la tierra, la sorpresa de la carne arrancada
a la avidez del mundo
a la ceguera de ojos voraces
Se ve
el silencio, caminos
atravesando sentimientos emergencias
viajes circulares de soledad a soledad, el espejo humano
el cielo quemante de la tierra
Se embarcaron los desvanes del tiempo
en la polvorosa acumulación de hombres, en el círculo de los siglos
reman al cielo abierto abierto abierto
circunstancias y síncopas
continuidad paciente del alma lunar

Luz

Empujado
a la búsqueda
intentas la velocidad de la vida
sólo buscas
Solo, sin nombre, la mañana estelar, la medida imprescindible
la máxima austeridad, el designio
tentando el desborde, la plenitud, el salto
la claridad viva, divina, lo único innumerable
el rostro único la semejanza
Ser de Todo
de todo ser

Vas
va
el viaje a las sombras, el laberinto, los orígenes
el resplandor de la orilla, la palabra, la carne
Vida
únicamente la travesía de la luz
insospechado ir, deslumbramientos intemporales
grito mágico de la tierra a la tierra
en tus pieles como todas
dolor y anhelo

palabra queda, fuerte, mínima, blanca, invisible
pasaje a evidencias sin nombre, negación de la poesía, sentido, ilusión
palabra para desaparecer, contenido de transparencias
metamorfosis de la palabra, guía del alma
lenguaje total que no dice nada
es solo Voz
Necesidad cara a cara al Silencio
discurrir de la carne del espíritu
encontrar integrar pertenecer llenar
sin tiempo, sin articulación: la elemental vastedad
Secreto
latido incomensurable que se rehace constantemente se rehace
Vida única seres y movimiento quietud de siempre
palabra aniquilada en la exaltación del verbo
iniciación canto exorcismo ceremonial estelar
Voz de mundo y hombre, índole abisal, corteza constelación de ser
Ser sin Verbo
germen de eternidad quietud
armonía dispersa en vegetal mineral osos cielo y nosotros
cantidad de mundo permanencia sideral
Luz compartida con el universo
mismo momento
de Dios perseverancia de hombres

Epílogo

Tiempo
espacio de musgo trigo estrella
tiempos
presente permanente

De ello va tu alma
de la piedra
de nosotros
terrible dimensión de lo humano

Tiempo
tiempo tiempo
dispersa en su universo primero
el alma va a su intrincamiento
Instante e instante
Vida por el ojo del Ser

Devenir
Luz fulgurante
Fondo
Devenir

circunstancia
del infinito
Devenir.

El hombre
somos todavía

Sabemos contigo
lo inimaginable
singular divinidad de hombres

El tiempo
un lugar inmóvil.

Manuel Osorio

Prosema para hablar con la sombra de César Vallejo

Amaneció tu sombra cuando «Dios estaba gravemente enfermo»; tu sombra de agua huérfana; tu sombra de alfiler de luz del humilde candil que se hace estrella del hogar pobre, y vallejianamente hablando tu sabías «aprender a no aprender» proverbio de polvo vivo del libro del *tao*, y olvidaste el olvido en la infinita ternura de tu *verso*. ¿La astilla del quejido sonaba en tus poemas como la punta del bolígrafo que se queda seca rasgando la nieve de la cuartilla? Siempe se pierde lo que se tiene, porque tú sabías que nadie ha tenido nunca nada, que si se pierde algo no es tuyo, es del agua que nos nace porque venimos del agua blanca y nos vamos con el agua y no tenemos ni un espejo para mirarnos la cara. Tu *sombra* sabía que el espejo es: *el agua.*

Lima fue quitando carne al tiempo de tu cuerpo y arañaste la guitarra de cuarzo del *Perú* buscando en tu melodía de guijarro vivo la *región* donde *la palabra* se oculta en las raíces del *verbo* y desnudaste la palabra para que viviera golpeando el cuerpo y el alma del *hombre*. La tristeza de tu insomnio limaba la raíz del sueño, y tu Sombra quería escapar de la angustia de ser hombre cuando

se pierde la loca alegría de haber sido niño, y te sabías condenado a muerte, que todos estábamos condenados a muerte desde que el espermatozoide se convertía en un Ser, y no comprendías la muerte del niño; no comprendías el azul cuando se muere un ángel y fuiste profeta de tu propia muerte en tu poema «Piedra negra sobre una piedra blanca» y miraste por el agujero del estar siempre despierto; sabías que cuando murieras dormirías Todo Entero. Tu Sombra desnudó tu cuerpo de niño de hospicio recreando en tu *Trilce* el castellano e introduciendo en las palabras los relámpagos de la *vida.*

«La cantidad enorme de dinero que cuesta ser pobre». Nadie como tú en un solo verso ha logrado traducir la raíz de la palabra *pobreza.* Tus libros *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* lo mejor que se ha escrito sobre la guerra incivil de España; un libro limpio, puro, socialmente *social,* visceral intimista en tu *modo* porque tú siempre escribiste fuera de las modas, y escribiste solo, azulmente azul, tristemente negro, pero siempre humanamente *humano,* siempre fuiste un libro delgado un libro blanco donde la vida escribía todas sus *resonancias.* Tu poesía es la poesía del hombre, porque el hombre es lo que importa, porque si el hombre muere se apagarán para siempre las antorchas del *alba,* y desde la sombra de los hombres de Extremadura que pisaron tu América oscureciendo su luz e iluminando su oscuridad abrazo tu nombre de César y Vallejo tu apellido en la iluminada y humanísima creación de tu *poesía.*

Manuel Pacheco

Hombre de Extremadura...

Hombre de Extremadura...
Medio siglo y tu espalda estremecen
la voz del cacique, los desnudos
zarpazos, el peso insoportable
de todas las carencias.

Hambre de Extremadura...
Rotas las entrañas por el roce
de los minutos vacíos, pasean
estómagos dolientes niñas
que llenarán de esperma despiadado.

Hombros de Extremadura...
cansinos, desde la infancia inmersos
en brumas otoñales, sin fuerzas para el puño
alzado y la guadaña implacable
de la rebelión.

Hembras de Extremadura...
Cosen sus bocas, incitan
al mundo vasallaje, maduran el miedo,
si no estallan los pulsos, capaces al fin
de entronizar el corazón rabioso.

¿Para cuándo, Vallejo, la cruz en tu denuncia?

Manuel Pecellín Lancharro

Cómo será mi muerte

«Piedra Blanca sobre Piedra Negra»

Habrá un tiempo templado,
habrá una rosa escrita,
un leve pizzicato
dando el tono del vuelo a la última gaviota.
Ya no seré y seré.
Tendremos los anhelos,
pero no los caminos.
Tal vez en la riqueza
de las horas perdidas
exista una indolencia
favorable a los dioses...

Y una vez que haya muerto
del mar, que nunca recomienza,
se dirá lo más claro:
«Existes para Todo.
Para Nada, no existes».

Pedro J. de la Peña

Viba el compañero César Vallejo

Querido César:
Deseo que al recibo de esta carta
te encuentres tan eterno como
el ferroviario Pedro Rojas,
poeta y dedo póstumos.

No te olvides decirme en tu respuesta
si ya se te curaron de las manos
aquellos agujeros que tenías,
si han abolido los heraldos negros,
si por ahí los hombres son humanos,
si te ha dado cualquiera
un pedazo de pan en que sentarte,
y aceña en que moler tu trigo limpio.

Por aquí todavía tocan
«su lúgubre tambor las sienes»,
y yo, sin ir más lejos, uno mismo,
a veces «siento ganas
de nunca haber tenido corazón».
Con un mal corazón se vive grande,
con un buen corazón aún se malvive.
Mas qué voy a decirte de esto a ti.

Aquí siguen campando
las hoces sin martillo
y están alicaídas las palomas,
la sangre desvaída. No hay color.
España «no se cuida de sus héroes»;
se siguen cultivando las espadas
en esta áspera tierra
y no somos capaces
de oler un hombre egregio ni a dos pasos.
Por aquí persevera en muchos ojos
el corazón a media asta,
y ocurre una persona rara vez
y un milagro diario porque viven
las manos desahuciadas del apero,
los niños desahuciados de la escuela
y los nonagenarios que no han visto
pasar nunca el amor
frente a su casa.

Aún no ha ascendido a hombre
el animal, pero sí ha descendido
hasta animal el hombre.
Aún hay «albañiles que se caen
del techo y mueren y no almuerzan»,
pordioseros «que extraen un piojo de su axila»
y tiburones del Océano Glacial Metálico.
La vida sigue siendo «imparcialmente horrible»,
«Hay, hermano, muchísimo que hacer».

Que tu espíritu tanto,
en forma de vilano inverosímil,
ilumine las lúgubres cabezas
y anuncie la resurrección del hombre
o lo cree, por fin.

Meliano Peraile

Ágape asolasiático

(como tu vuelo, César, convidado)

«Hoy es domingo y esto
tiene muchos siglos»
y una copa de altura
donde disuelvo el mar de una aspirina
y henos aquí vencidos,
congregados,
dispuestos a comernos
el mundo y sus mentiras merengadas..

No hay bendición que valga
Hemos venido
casi todos:
tu burro peruano,
tu padre y Aguedita y Nativa y Miguel,
la risa de tu «andina de junco y capulí»,
y un rey póstumo y flaco, coronado de canas,
con su familia grande (hablan de ti

como si de una aldea íntima te tratases),
un mantel huaco y una flor de frío...
        No hay bendición.
                        Podemos comenzar...

        Para poder o no partir el pan
más que cuchillo o gana necesito
tu voz de águila o agua, César, sabio,
                tu aliento yaraví...

La noche como leche desolada.
Abrimos el balcón, «ya que los ojos
poseen, independientemente de uno, sus pobrezas,
quiero decir, su oficio...»,
                        y entraste tú volando,
cóndor cándido y viudo, una palabra
de pan bueno en el pico, cordilleras
fruncidas en tu ceño,
                        cenizas imperiales,
tristeando tragabas «los lloros inexactos»,
el huso de tu voz y de tu vuelo
hilaba, devanaba los sesos del idioma...
        No supimos qué hacer con tanto hueco...

        Héroe tendido, huérfano, adjetivo,
viniste de más alto,
                        de más lejos,
y llegaste tan hondo, tan párpado piadoso,
tan aquí que, sin duda,
        «si algo tienes de lejos seré yo»...

        A los postres llamaron a la puerta.
Que «tocan a la puerta — dijo toda mi madre.»
Saliste a ver y era la muerte enferma
        con su bufanda de lana de llama
y una copa de altura:
                        — Soy el cuando
de todos los domingos y de todos los siglos...

        Y César, abrochándose los dedos,
tosió un poquito,
                la miró a los ojos,
y le dijo dispuesto:
                        «¿di, mamá?».

Y se fueron tranquilos, abrazados, asiáticos,
por el llano sembrado de húmeros y homenajes,
mientras en el hogar seguía ardiendo el fuego
y lloraba «en las tejas un pájaro salvaje».

Juan Vicente Piqueras

Heraldos aún más negros

Siguen
los heraldos
negros acosando las patrias
ya repletas de ira.
Aterradas imágenes dejan
sucios besos de muerte
en las playas ahitas de un tan largo invierno
y nulas primaveras.
Mientras unas naciones
al fin se desperezan y contemplan sus flores
en medio de los campos
otras tristes histerias se agazapan y gritan
en la ciénaga inmensa de montes, árboles, lagos,
vientos, cordilleras.
Los nombres inmortales de la América hispana
se adormecen llorando ante uniformes verdes
e infrahumanas bestias.
Ya no es España, César,
la que sufre los odios y se llena de guerra
sino otras patrias nuestras que renacer
quisieran.
Pero que no renacen porque sobre sus tumbas
persiste el odio infame,
se alza la ceguera.
Ya se elevan los cantos hacia el azul del cielo
de los chilenos hijos
implorando una historia de paz y de clemencia
solamente un rincón

para llorar a aquellos
que una bala asesina convirtió en simple número
de violencia vital.
Pobres llamabas tú, César Vallejo amigo,
a quienes soportaban esos golpes tan fuertes
de la existencia toda: pobres son hoy también
quienes no tienen casa,
ni libertad ni poncho en que sufrir su pena.
Nómadas son, no menos, de esa leyenda ambigua
de una extensa violencia que tal vez nunca, nunca,
les permita vivir.
Son esas geografías de Paraguay
tan lamentables, grises,
o tus propios hermanos del Perú democrático
aún con hambre y con frío
o esos salvadoreños persiguiendo en las selvas
a sus propios hermanos
o los indios misquitos incomprendidos, yertos,
o cárceles cubanas frente a mares tan largos
o australes malvinas aún colonizadas:
una explosión de llanto en todo el Continente
inundado de lágrimas.
Y el difícil trabajo
de construir los campos que las armas arrasan,
por un lado los yanquis por el otro
las mafias.
Tú nos dijiste, César, que «la espiga será
por fin espiga». ¿Cuándo —nos preguntamos—
será la espiga espiga
en los campos hoy muertos de esa Nicaragua,
junto a las autopistas
de la isla de Granada,
en medio del silencio tantas veces gritado
de Haití, de Bolivia, de esa Pampa Argentina
que de nuevo comienza a despertar de aquellas
tan intensas jornadas de violencia y de pánico?
Antes de que los hombres
lleguen a ser aquellos
«fabulosos mendigos» de que también hablabas
se hace preciso hallar las soluciones justas
para colgar las armas en Colombia,
para matar los miedos en Santiago de Chile,
para reconstruir la antes bella Managua,
para dar dignidad a los ecuatorianos,
para borrar miserias en Brasil, en Honduras,

o para conseguir que Puerto Rico al fin
vuelva al concierto libre de naciones hispanas.
No hace falta ni oro ni elocuentes discursos
para apartar los cálices de la inmensa amargura
que nos embarga siempre que vibra la violencia.
Sólo quebrar discordias,
llevar paz a las playas
y esperar que se acaben los negros funerales
sobre las patrias vírgenes
que inmortales resurjan a iniciar el diálogo.
Fuera los uniformes, las violencias, los ayes,
que heraldos negros nunca
se encrespen acechando
sobre las tierras, ríos, de la América hispana.

Manuel Quiroga Clérigo

Señal y fe de un conocimiento indeleble

ALLÁ por los años cincuenta y últimos del siglo que fenece,
cuando más frecuentaba tabancos y bibliotecas
y me creía un simposio entero
a la búsqueda audaz de algún destino liberador y rutilante,
un tal Simón Latino me presentó en mi casa desde las américas
a quien parecía ser la esencia de un hombre cuajando su pabilo.
Era de Picasso su retrato y yo no había visto antes un perfil tan peñasco y melodía.
Venía en un endeble cuadernillo, pero tenía voz de sobra para herrarme el pecho.
Le estuve vigilando las palabras todo el invierno por los rumbos y rincones
donde circulaba o se conmovía la tragirrabia de mi alma apetente,
como una angustia más de las tantas que arrastraba sin misericordia.
Luego empecé a verle el jeroglífico de su dinastía y la riqueza de su pobreza trinitaria;
y resistíame a su dolor para no multiplicar mi creencia tropel
en los cuchillos y avisperos, en los fuertes golpes de la vida hecha estatua.

Pero repetía con él: «Hasta cuándo estaremos esperando lo que no se nos debe...»
Aunque lo intentaba olvidar para que no me hiriera tanto con su pan al hombro.
Y fue imposible que no me taladrara de sobaco a sobaco con su telemetría de indio y mártir.
Al llegar la primavera con sus cales y macedonias
continuó sobre la mesa abierto como un misal en volandas.
Me acostumbré a su son de nido en entraña: permanece —cuerda y timbal—, no tiene lado ni vacío.
Por eso sé en qué pico del ánimo lo llevo sosteniendo su espíritu
y dónde lo encuentro trasteando con la lengua,
cada vez que llueve y no tengo el paraguas de cogijar la tristura.
Entonces se acerca tiritando y huérfano, apretando sus poemas con un alicate.
Es cuestión de nombrarlo, de decir César Vallejo, para que se configure un alivio en la enfermedad de Dios.

Manuel Ríos Ruiz

Ante Vallejo

Parecen las palabras entidades morales
cuando cruzan el texto
con ese aire de calle en tarde de domingo.
Parece que están solas pero están más que solas
Hay en ellas un hueco por donde se va el mundo
hacia los otros mundos,
y en un espacio negro detrás de las palabras
se hace la luz y gime el horizonte.
Tras un dolor oscuro que penetra en el verso
surge la muerte como un jueves
y en el momento que la dices ocurre
desparramándose en la página.
Cuando la nombras vive muerta,
cuando la vives muere el nombre
con el que siempre fue reconocida.
Renace la emoción y es el lenguaje.

José Ramón Ripoll

Vallejo

... veíase, a intervalos,
dibujarse rígida
la sombra de un cuerpo.

G.A.B.

La vela del entierro de Vallejo.
Vallejo, el que enterrado fue a dos velas,
en sepelio velado. Allí Vallejo
inhumándose vivo. En su descargo,
perfectamente muertos
Vallejo y sus bacilos.
Ya se apagó su vela.
Ya se esfumó su entierro.
Ya se calló Vallejo,
el pobre. Le habían dado
de firme las palabras
con sus palitos
gordos, extravertidos, presintácticos.
Lo liberaron de su entierro...
Sin vela ya Vallejo
de desesperación.

Mariano Roldán

Palabras a César Vallejo

(1967)

Si por primera vez pudiéramos perdernos
en la poesía, entre sus bosques mágicos y oscuros,
como en la infancia nos perdimos, sonaría vibrante,
pese a todo, un violín triste y peruano:
tu verso, tu palabra.
Y si después sobreviviéramos
a tanta maravilla de alborada,

¿quién sino tú, maestro y compañero,
quién iba a destruir la sintaxis mezquina,
el ritmo acostumbrado, para dar libertad a los sollozos,
dar a la ira un tiempo brusco
y lentitud a la melancolía?

Precisamente por haber estado
solos, de cara a la pared injustamente,
pudimos ver que habitaba en nosotros
no la resignación, la rebeldía.
Porque cuando el dolor tiene causas concretas, creadas por los hombres
a semejanza de su iniquidad, cuando se sabe
que hay soluciones justas, decisivas,
nuestra protesta debe
quedar en pie, colectiva y perpetua,
al nivel de la tierra combatiente.
Y es esto mismo lo que agradecemos
en tu poesía: el gesto
de hombre rebelde ante la larga noche.

Hoy mismo, en estos años españoles
de infamia y de mentira,
desde esta situación insolidaria,
te escuchamos a fondo, nos sirven tus palabras, están cerca,
y aunque a tu muerte muchas cosas sucumbieron
aquí, entre las más duras alambradas,
sabrás que no nos han vencido: mata el fusil,
las cárceles se llenan de hombres heroicos, pero
no pueden con nosotros. Dormidos, despeñados en la noche,
quién sabe hasta qué punto laboramos a oscuras
por una patria sin murallas.

Carlos Sahagún

Palais Royal

PUES aún tardan brujerías y encantamientos,
leyendas y oscuras querellas,
y la fiebre, y el mutismo, y el recuento
final de un cortejo de sombras y sueños malogrados,
y la última Ronda del Palais Royal
no es todavía más que un salón helado
de pasos perdidos y agobiados,
unas arquerías en las que escamotearse
como un paseante cualquiera,
solitario y ocioso en la atardecida,
y dejar, por unos instantes, de ser un perseguido,
un hombre pobre acosado por una cita inaplazable.
Pues aún hay un instante breve de reposo,
una duermevela, tal vez en esa pieza recóndita
del Café de la Regencia,
donde el polvo simula nubes o mapas de otras tierras.
Y la ciudad sigue siendo grande y lejana,
una vieja promesa de ventura con castaños frondosos,
aunque ya algo desvaída, triste, gastada,
como tu propia vida,
gris de lluvia al otro lado
del cristal de tu refugio: una silla y una mesa en un café;
o rumorosa de hojas secas en el Luxemburgo,
glacial en una esquina de la calle de la Luna
por donde desaparecieron amigos y sueños
de una vida mejor en otra parte, o ahí mismo,
que habías visto por un instante en su término.
Pues aún es tiempo de escribir:
Me gusta la vida enormemente.

Miguel Sánchez-Ostiz

Tango del César Vallejo

El ausente se marcha cada día.
Proverbio japonés.

Ceniza de volcán
mudo
apaleado
sin fronteras
con un tiempo mejor en cada mano
viene César Vallejo
jueves húmedo
a su Madrid que crece de hormiguero
la España que cayó
digo
es un decir
que cae
entre tanta esperanza desangrada
milicianos con nietos que no entienden
volubles drogadictos
burócratas electrodomesticados
seguridad de desempleo
calles desarboladas
hacinamiento de automóviles
cae
hacia la especulación demoledora
el fraude cínico
la industria nacional pornográfica
la polución suicida
y las brigadas internacionales de exiliados
cenizas de volcán
mudos
apaleados
sin fronteras
otra vez la América en huesos
reclamada por torturadores
cárceles de nazis made in usa
batallones paralelos de verdugos
coroneles triunfantes de golpe
llega César Vallejo
en busca del pueblo de Madrid
la resistencia heroica que no pasa
con casas del tamaño de su puerta

estruendoso vino cordial
desmadejados abrazos entrañables
y lo encuentra
y los niños sin dos
con su cuaderno ajado pero vivo
cesados de crecer por hambre
medallas enllantecidas
degradados de alfabeto
hasta la letra en pena
el trabajo emigrante
la represión adusta
continúan
pese a todo
a la altura solidaria de su verso
hombres ya
pluriempleo
cansancio
frustraciones
y garantizan créditos de viajes
para huir del horror
ceden habitaciones
apretándose
inventan vacaciones compartidas
para aventar nostalgias
avalan a personas abrumadas
frente a ventanillas inquisitoriales
y están a mano
a voz
a depresiones
y hacen café cuando la carta triste
o compran bisutería prescindible
muñequitos de miga de pan
canciones en los túneles del metro
a los niños del mundo
desterrados
con lápices sin punta
con llanto en cada tema
asustados de noche sin regreso
susceptibles de angustia
desvalimiento
férulas
porqué
César Vallejo
ceniza de volcán
mudo

apaleado
sin fronteras
si España cae
digo
es un decir
si cae
siempre cae en su pecho.

José Alberto Santiago

El discurso de yerba

Oda didáctica en Vallejo

I

Vallejo dice: hoy la muerte
está cavando una llovizna sobre los pensamientos
y las letras,
letradas fervorosas sobre los epitafios de la
piedra.
No es decir corazón, apenas se hace larva
la cavidad pulsante de una boca que, haciendo daño,
alumbra.
Que mordiendo se adhiere y se constela
sobre los feldespatos y los sílices,
como la yerba efímera, para que sea durable la
palabra.
No es decir corazón, ah, si al lado,
se vierte esplendorosa como araña la parturienta
sombra de esas letras.
Reteniendo su caza, como araña.
Porque es ese momento el que agoniza para que, devorado
por nosotros,
avive con nosotros su memoria.
Así es el morir: se ve su oro
y su moneda falsa. Y el vocablo, que es agonía y
vida, se desdobla
abriendo y desbrozando la maleza
con su machete brujo, su miseria, su guarnición de

yerbas y su labio,
labio de luna airado, responsable, frenético y caído
entre las jergas
de la caducidad doliente y húmeda,
de la sonora oscuridad que hiere y canta.

Ah, tú, el más perdido entre las sombras.
Corazón malsonante, alimentado por los abrojos duros
de la encía
y la encarnada menta de una sílaba,
contradictoriamente introducida en la conversación
agria y celeste.
Ah, tú, el más perdido entre los malos trovadores.
Porque quisieron imitar tu desorden.
Cuando tu desaliño se blandía entre la gasa de las
modas y la música
de los cafés cantantes del poeta.
Como un pañuelo triste que le decía adiós a los vi-
sillos,
al disimulo de los bailes y a las miserias del
idioma.
Tan rumorosamente en contra de los relojes manejados
por los gobernadores del oxígeno,
los notarios del agua, los fiscales de la respiración
fonética, ah susurro,
suave látigo de fronda,
armado hasta los dientes contra la falsa vida efímera,
entrando con tu miel por los resquicios del alma silabante,
luz nerviosa
en la faringe oscura de las rosas.

II

Porque quisieron imitar tu orden.
Como si fuera dado a todos conciliar al esparto
y su gramática.
Meter la hélice y la fronda
en la revolución del dulce higo
con su gusano dentro y su palabra, agónico en el
roce y en la forma
de desdecir su tiempo y su maraña.
Porque la confusión de la existencia, encabritada
hacia la fronda aérea,
halla su plenitud, su hacha y su grandeza,
en el boscaje musical colérico,
pura tripa raspante entre el helecho de las adormecidas

sombras desmayadas
y los significados de la muerte espesa.
Ah, duro Orfeo hirsuto de malezas.
Oscuro verbo crepitante, tenso, en el expresionismo
del cadáver
que cada voz encierra como larva.
No es el alcanfor el que enmudece.
No está tu traje limpio en la carcoma.
No es el terror oscuro el que hace mueca de tus
labios.
Sino la compostura de tu voz es la que cuelga, horrible, en la alacena.
para que los parásitos se coman
tu palpitante hombro, tu cabello sesgado, tus ojeras de forajido dulce, hondo,
tu hosco numen
de polen trasquilado por lloviznas de pequeñísimas
tijeras.
Ah, tú, en blancos folios de camisas, de algodón
inclemente, de roperos
cerrados siempre a las triviales musas.

Predico para siempre tu agria leche
mezclada y removida, como un volteo de campanas, con
la melaza oscura de tu infancia.
Arpa pedestre y carromato ácido, ruido de Casiopea
aherrojada. ¡Arácnido
de posesión estomacal!
Vallejo expresionado en la devoración y en la ternura
de los significados últimos del verbo.
Como su fuera un flato en medio del vergel hediondo
de cerezas,
cuando agonizo junto al agua verde.
Así es el tiempo ripio vomitado entre mis dos suspiros medio ángeles.
Cuando las babilonias de la yerba resumen esta gloria
efímera
en el malentendido de unos versos
como si fuera arrope, música, que debería esperar la
muerte oscura
sobre las cañas húmedas. Comprendo
que cardos y mejunges y boticas aclararían la voz
expresionista,
delirante en la infancia de los juncos que la ribera
lleva hacia el ocaso;

que es tarde, tarde, que un olivo llora,
que las estrellas maten tu lenguaje,
que quiera sofocar este discurso
el pasto de las yerbas y las lápidas, cuando el relente
cierne su ternura
sobre el labio frenético. Oh, responso,
antistrofa mortal de la elocuencia.
Breve, el coro de grillos, tan acorde de tu mucha
existencia derramada,
aflora entre los gritos y el ahogo
como un espejo de exterminio, aceña, condenación
locuaz del agua dulce
en donde, río abajo, van los sones y las palabras
moribundas. Ora,
ora triste y nocturna,
como un espanto declamado, un asma, un ave grito o
un discurso yerba.

Rafael Soto Vergés

Pruebas de amor

Quisiera hoy ser feliz de buena gana.
C.V.

Cortaré mandrágoras para el alma taciturna
armarás carabelas rumbo a mares selenitas
dilapidarán sus jornales los antepasados
volverá Vallejo al revés de las aves del monte
dibujarás horóscopos en piedra andalucina
aromaré jazmines en los ojos del tullido
y la voz del jorobeta en los muñones de un ciego.

Juan José Téllez Rubio

Traspié diurno entre dos espejos

Todos mis huesos son ajenos;
yo tal vez los robé!

César Vallejo

Lunes, perfil de lluvia con zapato y 3.
Un hombre, a quien nadie conoce
ni recuerda,
lleva en la mano una cajita de harina,
estuosa,
y, en el bolsillo más secreto,
dos fotografías y un botón de la camisa, nuevo.

Una piedra en que sentarme
¿no habrá ahora para mí?

Todas las calles lo anuncian:
«Crecen astillas de hielo en el ojal del hueso.»
Pasa César Vallejo, de incógnito, ladea la cabeza,
se agacha y deja un sobre abierto en la acera:

Si al menos el calor (————————————Mejor
no digo nada.

Dos tinieblas incrustadas en la pared.
Medio sueño inclinado.
Allí está otra vez, en cuclillas detrás del semáforo,
el vendedor de recuerdos abandonados,
inmóvil y callado, ajeno,
desde el día en que la ternura
se le hizo insoportable. Silba un esqueleto.

Rubio y triste esqueleto, silba, silba.

Una hora al día corre por calles y plazas,
tropieza, se levanta, disimula, vuelve a correr
y, de súbito, al lado de una piedra húmeda,
halla de nuevo al ser misterioso,
sin mirada ni cumpleaños,
que le dedica epístolas y canciones de hogar.

Va corriendo, andando, huyendo
de sus pies...

Aquello no le sorprendió.
Seguramente, era demasiado tarde:
ya no había nadie detrás de aquel recuerdo.
De todo esto yo soy el único que parte.

Alberto Tugues

Lamento

¡Lo entiendo todo en dos flautas
y me doy a entender en una quena!

Era la edad aquella de la treinta desgana
y del dolor. Nadie había en Santiago, nadie
en Santiago de Chuco, españa, digo,

dije perú. Nadie cantaba, cholo:
el sol, la soledad, la hiriente cal del día.
No había.

La hoja del árbol, quieta; el polvo, el ruido, inmóviles.
En paz la hueca sombra húmeda de los pozos, pero:
cuídate, César, de tu propio

césar. Vallejo, cuídate de tanto palo,
de tanta tos, de tanto no haber nadie en las barandas,
por las plazuelas, en las calles, dentro

del verso y del temblor de cada lágrima subyacente.
Porque el frío no ha muerto y porque el miedo
nunca muere jamás como la escarcha

que en su estupor a niebla parecida
duerme. Y si el estío acaba y luz no luce y sigue
soledad, alguien golpea y lluvia —allá en parís—

la muerte abre, abre
partiendo el esternón de la tristeza,
el pecho del llegar a ningún sitio, cuídate,

cholo, cuídate mi españa, cuídate
de la mar y de las nubes, de la tierra quemada
en la sequía. Y de la teología, y del cultivo

general de la rosa y el esparto.
No vuelvas nunca a bienpesar que madre
pueblo se nos dispersa y va en andrajos, anda

porque Dios no está enfermo sino roto
y se vuelca en fragmentos tristemente ya inútiles
sobre la terca, inhóspita, insegura

igualdad de los hombres.

Jesús Hilario Tundidor

César Vallejo acaba de levantarse

Ya nos hemos sentado
mucho a la mesa...

palpablemente lo mortal sería
recalcar la palabra
s o n á m b u l a
y arrancarle la piel del mismo cielo (acaso
para advertir en su perdón bengala
de sobremesa bicolor con causa:)
allá ello

José-Miguel Ullán

Un género triste de tristeza

El lápiz escribe la memoria, en su lecho cristalino
busca razones para los mil sinsabores diarios, para el mayo atrocísimo
busca razones, pero la memoria hizo ausencia y acabada tristeza,
dibuja pasos susurrantes en la antigua palma de los cuadernos
escolares, en el territorio
de los sueños cada cinta de fuego inicia tu recuerdo, el bien
que aún no alcanzo. Pero con los elementos
que en mi pecho incluyo
se inician tus presencias y su fabricado nido:
ya eres algo más que César Vallejo, puerta muy anciana,
pórtico eres, número hendido, coartada para la corporeidad,
desolación. Llegas con la camisa poblada de cielo
desde la zona lluviosa del otoño, —la memoria
recuerda que estabas tras los cristales, —el lápiz
te busca y llegas ciego e impalpable, como tú mismo dices que existe Dios,
—como Dios existe—. Hiere la locura la pupila. El lápiz escribe.
Y tú eres la materia íntima, fermento del sueño, sus pinceles de oro,
el sabor a rastrojo de la aurora, las alondras,
el verso que me negaba a escribir: ¿tendréis hambre?,
César, —¿sabes?— también
hace mucho tiempo que mi padre no sale
ni con un gesto triste de tristeza.

Manuel Vilanova

Discurso sin método para armar palabras

Por la calle pasaban tediosas las palabras vagando en silencio,
pasaban las palabras sin tener nada que hacer ni que decirse,
las palabras perdidas en una guerra perdida antes de empezar.

Marchaban todas perdidas porque no tenían relojes donde verse,
porque no encontraban perfiles para llegar a ningún sitio donde
nadie las esperaba,
desde que los niños del mundo dejaron de estar en ningún sitio
a ninguna hora,
los niños mudos en un mundo mudo y olvidado de su existencia
mientras las palabras pasaban por las calles hacia ningún sitio,
desde ningún sitio.

Esto era en la era agorera de las guerras por venir,
cuando un hombre dio un grito en el vacío para romper con los
amores silenciados,
saludó, se puso el cuello y dijo: «Quiero escribir, pero me sale
espuma»,
y escribió un verso interminable que no cabía en el mar y volvió
a la tierra,
y el verso se hizo tierra y el hombre se quitó el cuello y retiró
su saludo al mundo que estaba en guerra consigo mismo.

Las palabras reconocen al pastor

En aquel momento las palabras se sintieron necesarias y
sacudieron sus cenizas,
sacudieron sus cenizas y se hicieron de fuego para justificarse,
para justificarse o para confundirse con las cosas que hasta
entonces no habían visto.
Las cosas que hasta entonces ignoraron su nombre porque las
palabras estuvieron perdidas.

Y el hombre eligió las palabras que eran suyas desde siempre,
las fue probando de una en una y por fin las aprobó a todas,
porque se encontraba a gusto con ellas en la boca, con ellas
colgadas en un espejo delicadísimo en donde estaba escrito:
«Y si después de tantas palabras,
no sobrevive la palabra!»

Para qué sirven las palabras

Las palabras volvieron al vientre potente y voraz de la tierra,
desnudas de toda conciencia, quemadas de fiesta y halagos,

volvieron a ser el principio y el fin de las cosas y abrieron las
puertas del tiempo,
de modo que entonces los hombres pudieron sentirse seguros de
estar en el mundo por una razón.

Las palabras repiten la vida y la muerte con suma eficacia,
responden por ellas, preguntan con ellas, se esconden en ellas y
piensan seguras de sí las palabras,
palabras que tienen fijado el camino de ser una sombra del
hombre que pasa fijando su sombra al camino sin sol.

Ya vestales vestidas de viejos y nuevos vestigios de secas cenizas
y espadas roñosas,
entonces a César Vallejo le hendieron los ecos en donde sonaban
las voces tranquilas que un día dijeron los muertos de
todas las guerras civiles,
de modo que expuso la cara a la muerte gritando, cantando y
llorando de rabia, de saña y de nada por todo el silencio
pesado en la tierra,
pidiendo preguntas, preguntas, preguntas que nadie escuchaba.

Las palabras atrapadas por la cola

Furia del cielo y pasmo de la tierra, pasmo también del cielo,
las palabras arrastran la mirada
sobre las ruinas fieles de los símbolos:
cuando se nombra la verdad existe, cualquier verdad existe,
y en los pozos se esconden las estrellas
que quieren reflejar los automóviles con sus luces en marcha.

Dibujan la verdad y la mentira
rumores tristes donde nunca moran,
pero al final repican sus imágenes,
porque la vida habita con la muerte
como los años se deshacen rotos
perdidos en un círculo de círculos.

Y son distintas las palabras dichas
por las mismas palabras, se distancian
de su primera apuesta por la música
y en seguida se doblan en los mitos.

Y así es la historia cada día nueva,
cera de eternidad con tantos nombres
que nunca se repiten en sus límites:
«Hablan como les vienen las palabras»,
dijo César Vallejo sin pensarlo,
pero pesando el movimiento estable

de la palabra por el aire lento,
su peso en viento y su razón mecánica.

Porque es verdad que vienen y se vuelven de pronto
de espaldas a la nada, que retornan y sueñan
y que se van y asienten y se marchan vencidas,
que llegarán y concluirán quedándose,
llamándose por fin César Vallejo
y odiándose ellas mismas con ternura creciente
por estar en un libro que no acaba ni pasa
ni empieza ni es un libro, sino la tierra entera,
palabras como tierra que hacen crecer los árboles
hasta su propio cielo cubierto por las máscaras.

Arturo del Villar

Vallejo mismo

Ser uno sin querer César Vallejo,
saber cómo el difunto vivo ardía,
estar con él a solas cual solía
desde su corazón a su entrecejo.

Testamento de todo lo que dejo:
tener hambre del hombre en agonía,
beber el cáliz de la poesía,
ser éste sin cesar César Vallejo.

Cómo salir de tan profundo abismo
donde retumba idéntico el denario,
si ya vivo o difunto soy el mismo,

desesperadamente necesario.
Cómo dejar de ser, si está lo mismo
de oscuro el Valle al pie de mi calvario.

Cintio Vitier

Leyendo a César Vallejo

Una vez me dijo un tonto que él no leía a César Vallejo para no ser influído. Uno de los muchos componentes que hacen falta para hacer un tonto, es el error; mi tonto estaba equivocado. No basta no leer a César Vallejo, habría que dejar de leer en español para evitarlo, porque todo el idioma a partir de él, lo incluye. Algunas veces explícitamente y otras solapada la mayoría de los escritores (o todos, ya que dije escritores) en algún momento de sus vidas sucumbieron a su maravilla. A veces, porque nuestros países albergan pájaros de inusitados plumajes, no lo han leído a Vallejo sino a otro poeta transmisor, otras ni siquiera han leído a ningún poeta (doy fe ante escribano que un conocido novelista me confesó a cara descubierta que él nunca leía poesía), sin embargo están igualmente inoculados. Vallejo es desde hace años parte de nuestra herencia genética, de nuestra memoria del mundo. Virtud de gran poeta es ésa de hacerse uno para siempre en el idioma. Toda palabra en español trae a Darío, a Neruda, a Vallejo, como trae a Machado, a Hernández, a Lorca. Lo que une a España con las repúblicas americanas, más que el comercio, es la palabra de sus poetas. Perú llega a España en la palabra de Vallejo, con una majestad sonora como nunca pudo soñarlo un presidente de república. Vallejo trae el corazón de Perú, su llagada presencia, la prueba irrefutable de un resultado: esto habéis hecho de mí. Esta desgarradura nos ha marcado a todos. He intentando cantarle cerca de su palabra, he puesto mi oído junto a él. Es una forma de decir que lo amo. Que lo amo tanto.

I

Distraído y rotundo hombre de abajo
Carnívoro animal maravilloso
¿Quién sabe tus sorderas lamentables
y quién
cuándo saltará la chispa de tus ojos?.
Mi garganta con cara de cansada se va a desesperar
Se va a sentar al borde del camino
y allí te va a esperar.

II

Fruta de cuanta fruta
Signo de lo más leve

Pecho abierto a la vida
y al goce y a la muerte

Todo cabe en ti solo
Todo lo que hay te nombra

Abejas del nacer...
y de la suerte.

III

¿Qué hace cada uno con sus muertos?
Yo los como.
Los incorporo, los hago huesos míos,
agrego a mi clavícula esa adherencia suave,
otra costilla al costillar, una rótula nueva.
Los hago compañeros de la noche. Voz de la soledad,
«ché» de los contertulios de la madrugada
cuando parece que a muy solas le hablo al hueco de nadie.
Converso con aquellos que ahora para siempre son conmigo.
¿O será que los muertos se deshacen, explotan solarmente
como las viejas novas que expanden sus pedazos por todo el universo?
Entonces van con todos. Acompañan los vivos. Se incorporan.

Héctor Yánover

Yaraví de las desdichas

I

ANUNCIARON tus versos que naciste
un día en que *«Dios estuvo enfermo»*...
Cada poema tuyo fue testigo
del oráculo vivo que gestabas:
luz y sombra, el cristo de tu cuerpo,
sin rostro declarado mas sufriente.

Te sentías un huaco de los indios
que asomaba su arcilla con sus frutas
de acideces antiguas aún verdes:
querías madurarlas en tu carne,
en vocablos regados por tu angustia,
cerámica vasija de tu raza.

Una quena serías para el llanto
del hombre maltratado y melancólico,
del niño desvalido y harapiento:
serías yaraví de sus desdichas,
caramillo agridulce de sus penas,
tristísimo flautín de caña ósea.

Tú, perulero pobre, altitudes
y honduras rebuscabas hacia dentro
de ti, de tu conciencia: heredabas
el antiguo saber de andinas punas,
humedad vegetal que salvarías
en ese noble pozo de tu frente.

El mal de la montaña, ancestrales
soroches y tungstenos redivivos
concitarían muertes, salvaciones,
metafísicas ansias, ciegos raptos.
Altiplanos soñabas como cumbres
que nunca tu nostalgia alcanzaría.

¿Te dictaban los cholos tus poemas?
¿La anciana pensativa, pre-incaica,
y el viejo coraquenque desterrado?
¿El paisaje, también? ¿El aguacero
que el corazón empapa bajo el poncho?
El cóndor y las llamas vigilaban...

Después, *heraldos negros* proclamaron
que ya habías nacido con tus ascuas
—lengua propia e indígena abrasando—,
en comunión, en ágape sin vino,
en cena del hambriento con su fiebre,
oracional bautismo de tu raza.

II

BALBUCEOS edénicos en *Trilce,*
vagidos eran puros de ese ámbito,
recién creado, virgen y hasta póstumo
de americanas tierras que expresabas

en extrañas imágenes litúrgicas,
entrevisiones, óleos sapientes...

Tus párpados abrían sus plumajes
para ver los altares en que el Tiempo
iba quemando cirios de la vida:
piadosos duermevelas encubrieron
los nocturnos horarios del insomnio,
los silencios unánimes, baldíos.

A tu amada encontrabas, diminuta,
germinal, obediente, que cosía
a la suya tu piel con dedos tiernos,
amorosas agujas de la dicha,
de la suave tristeza, en sus paréntesis.
Un agua se volvía aquella novia...

Psicológico impacto tú descargas,
verbales explosiones que culminan
en sublimada Madre, pan del hijo
y tahona, además, en que se dora:
bizcocho dulce, leve yema blanda...
Nos conmueve, terrígeno, su símbolo.

Tu la cárcel recuerdas... ¡Ciento trece
jornadas entre cuatro paredones
en celda de Trujillo! ¡Sus barrotes!
Rehabilitada suerte no te basta
para borrar la herida de estar preso.
¡Ay, aquel «lynchamiento» te dolía!

Las almas *«se acurrucan»* con la tuya
en aquella prisión que fue tu casa...
Mas el amor espera con paciencia
en el pecho... Solloza algunas veces.
Entre sueños, se calla... Esperando
que el carcelero abra los cerrojos.

En libertad, asocias emociones,
eléctricas protestas del que sufre
la sed y la injusticia que no acaban,
desolada orfandad, los atropellos...
Tu dolor nos traspasa, sin alivio,
actores —como tú— en la tragedia.

III

Y a España tú viniste, nueva Madre
que, expulsado de Francia, tú adoptabas

con ánimo filial, reconocido
por hermanos poetas saludándote...
Entrabas en la calle con *Ahora,*
con *La Voz* y la *Estampa* madrileñas.

Un proletario fuiste con tu pluma:
denostaba injusticias y miserias
de albañiles, obreros y peones.
Ya marxista convicto, tu mensaje
unías al de Alberti y de Larrea,
de Bergamín también, republicano.

Nuestra Guerra llegó y la viviste,
generoso e intenso, con nosotros...
La sangre y el dolor tu poesía
despiertan nuevamente: son *humanos*
poemas los que escribes con *«tristumbre»*
de cólera y tristeza execradoras.

Los días de Gijón, de Talavera,
de Teruel, Cataluña, apocalipsis
eran que sufrías, lacerándote:
cadáveres sin armas parapetos
defendían aún con pocos vivos
y las rojas banderas encendían.

No convalecen nunca las congojas
y bolchevique eres que no asumes
latrocinios, linajes milenarios.
Los hambrientos te duelen más que nunca,
el pedazo de pan y la camisa
que les niegan los zánganos sociales.

Los mineros te duelen... Socavones
de negrura absoluta los consumen:
a la luz tú quisieras empujarlos,
mientras sufres con ellos: tu linterna
les traspasas con fe para que suban
al nuevo amanecer de la esperanza.

Pues el dolor del mundo va creciendo
como un monstruo voraz que martiriza.
Tanto dolor jamás —dices— que hubo,
que el llanto crece y crece y nos inunda...
Condenan con sus látigos y gritos
crucifican, retuercen y dislocan.

IV

Y a España le suplicas que su cáliz
lo aparte de tus labios, de tu espíritu...
Serías miliciano en sus batallas,
ante Goya rezando y tu Cervantes,
o Calderón, Quevedo, Lidia Odena,
Teresa de Jesús y el pueblo todo.
En tu plegaria pura convocabas
a exangües criaturas y a los genios
civiles, campesinos, voluntarios,
maestros redentores, combatientes,
al niño que jugaba (asesinado
por satánico fuego desde el aire)...
Convocaste extremeños, toledanos,
a vascos y a los cántabros... ¡Guernica!
Cementerios ardían con sus muertos
inmortales... Y Málaga indefensa
hacia la mar huía inútilmente...
Por Málaga llorabas y llorabas.

Con todos los mendigos mendigaste
en Roma y en París, en ese Londres,
en neoyorquinas calles... por España,
a cuestas con su duelo y desventura,
con su negra orfandad y su abandono.
Por tu Madre rezabas, mendigando.

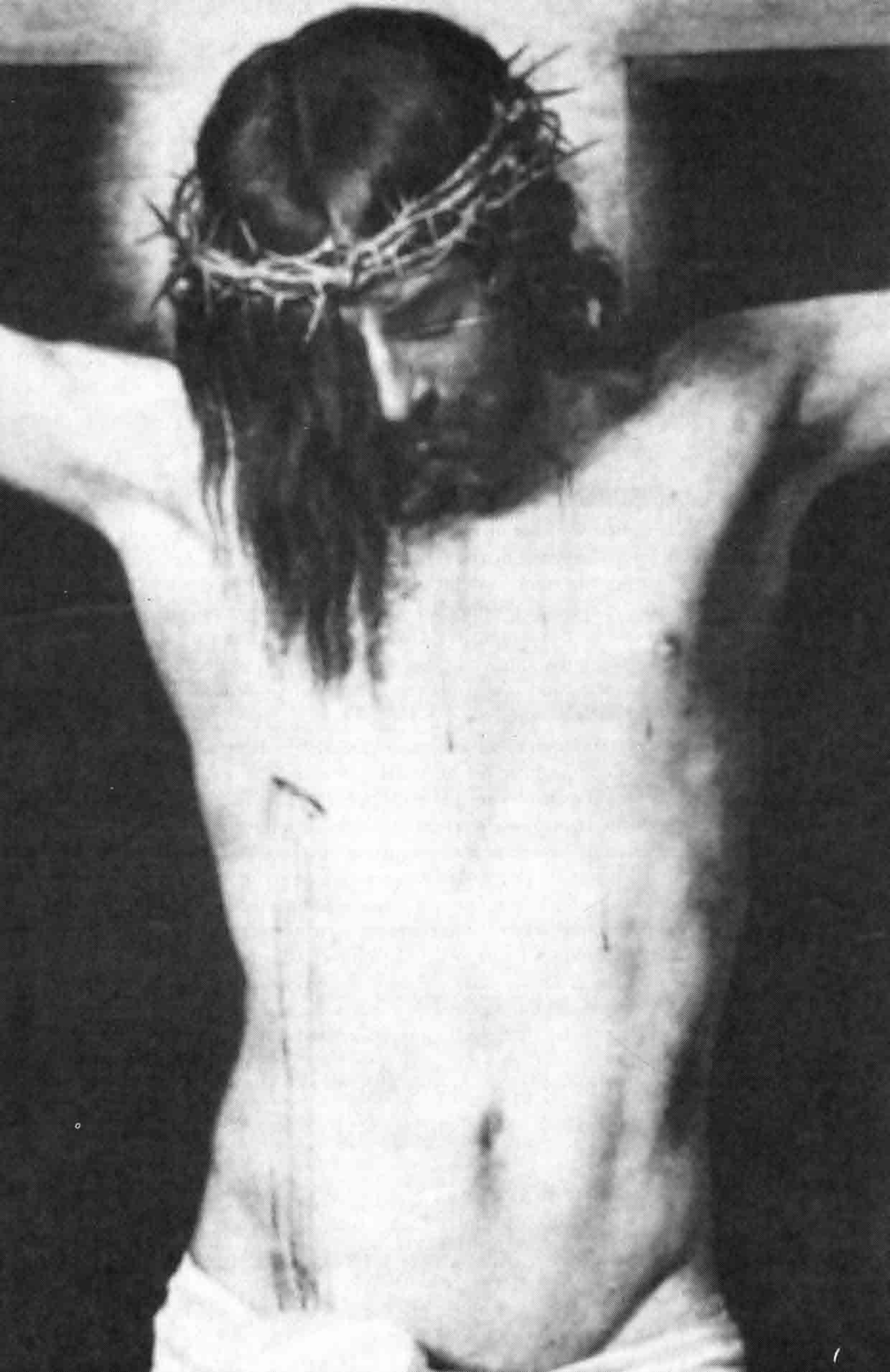
En tu Huerto de Olivos tú rezabas,
rezabas y llorabas, confundidos
tu sangriento dolor y tu esperanza.
A niños y varones convocabas,
pidiéndoles amor para esa Madre
que adoptaste y amabas con sus muertos.

Y a ese amor unías tu salmodia
trascendente, profunda, franciscana,
tu humanísimo rezo por los pobres,
por los tristes y solos, miserables,
por el ladrón, el justo y el que duerme...
¡Solidaria empatía bondadosa!

Cuando llegó la hora de tu muerte,
tu bronca voz a todos anunciaba
que te ibas —¡venías!— a tu España:
agónico deseo ya cumplido
porque tú eres un hijo de su Historia,
yaraví de su lengua y de su sangre.

Concha Zardoya

TEMAS



Referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo y su función desde una perspectiva crítica

Una de las múltiples miradas de las que ha sido objeto la poesía de César Vallejo es la mirada religiosa. Mirada hermenéutica o interpretativa. Pero, que yo sepa, no han sido estudiadas de manera total y sistematizada las referencias objetivas —textuales— en las que dicha mirada pretende legitimarse y hacerse consistente.

En las páginas que siguen se ofrece una recopilación —estadística o listado— de esas referencias. Propósito exclusivamente deíctico e informativo a niveles objetivo-textuales, pretende, por ello, mantenerse rigurosamente alejado de cualquier pretensión de tipo hermenéutico; más aún, lo excluye. El anunciarlo de modo taxativo es providencia que el autor de estas líneas cree necesario para que la más estricta asepsia ampare la objetividad misma del trabajo, al tiempo que la de las referencias, y, en consecuencia, la de los textos en los que éstas se esconden o dan la cara; y también —cómo no— para que el lector no se cree expectativas vanas.

Entiendo el lexema *referencia* en el sentido que el DRAE* le da en su tercera acepción, a saber: «Indicación en un escrito del lugar del mismo o de otro al que se remite al lector». Evidentemente, el *escrito* es aquí el texto poético vallejiano; el lugar al que se remite al lector —dicho de otro modo: el referente de las referencias, aquello a lo que las referencias se refieren— es el ámbito, campo o tejido (texto) religioso, entendido de modo general, y concretado, por razones metodológicas, en una red clasificatoria que presentaré de inmediato. Si mi lector tiene a gala el asumir un talante metodológico más escueto —y el presumir de él con todo el derecho que le asiste—, entienda *referencia* en la primera acepción que el mismo DRAE le ofrece: «Narración o relación de una cosa». Eso es, y no más. De eso se trata: de una relación de datos o elementos de procedencia religiosa, detectables en la poesía de César Vallejo.[1] No se pretende, por tanto —ni lo espere el lector— la atribución de un carácter indicial, en sentido técnico, a esas referencias. Quiero decir: en sentido técnico, un indicio es un hecho directa o indirectamente perceptible que nos hace conocer algo de otros hechos que no lo son

* *DRAE:* Diccionario de la Lengua Española. *(A partir de ahora, para la identificación de las siglas utilizadas en este trabajo, véase, al final del mismo, la relación* Siglas empleadas en este trabajo.)

[1] *La poesía de César Vallejo comprende aquí:* Los heraldos negros, Trilce, Poemas en prosa, Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz. *Quedan, pues, fuera de consideración: la obra narrativa, periodística y ensayística del «cholo», y también los llamados «Primeros poemas» (alguno de los cuales, por otra parte, el poeta incluyó en* Los heraldos negros). *En concreto, la investigación se hace sobre César Vallejo,* Obra poética completa, *Moncloa Editores, Lima, 1968. En adelante* OPC. *A las páginas de dicha edición remiten los guarismos colocados detrás de los textos vallejianos citados en este trabajo.*

—tal, el humo es indicio del fuego—; en el método semiótico, el signo no es otra cosa que un hecho producido artificialmente para que sirva de indicio. Siguiendo por este camino, nos encontraríamos de inmediato en el campo hermenéutico o interpretativo, entendido en su más clásica acepción, a saber, aquella que contemplaba como esencia entivamente primera de la hermenéutica la ser de ésta una investigación o desentrañamiento del sentido, significado o contenido de los textos. No es éste el objetivo fijado en/a este trabajo. Pero sé que hay otras definiciones —o descripciones— del término «indicio». Por ejemplo, ésta: «Entendemos por indicios algunas palabras o expresiones puestas deliberadamente por el autor, como señales indicativas de *referencias* importantes para una comprensión global de su obra, dentro de un contexto histórico-cultural» (José María Castellet, *Iniciación a la poesía de Salvador Espríu,* Taurus, Madrid, 1971, p. 53, en nota). Tampoco aquí voy a dar cobijo a este modo de entender los indicios, aunque, con intención descarada, he subrayado en la definición de Castellet el vocablo *referencias.* Al hacerlo, me vuelvo a colocar en la línea de salida.

Así, pues, voy a intentar un simple recuento de referencias. Sólo eso. Claro es que el recuento deberá estar suficientemente documentado, es decir, avalado por unas pruebas que testifiquen la identidad de todas y cada una de las referencias en cuanto bíblico-religiosas. Aportaré esas pruebas. Todo lo cual no impide —al revés, exige— una posterior consideración adecuadamente pertinente y debidamente articulada desde un punto de vista crítico-poético del recuento o relación total de las referencias.

Me parece operativa una red clasificatoria que, aplicada a cada una de las obras tomadas en consideración, de acuerdo con la nota 1, y en el orden allí señalado —que es el de la diacronía de su composición y publicación—, da, a mi juicio, un panorama completo —me atrevería a decir, exhaustivo— del campo u objeto de estudio que me he delimitado. He aquí la red clasificatoria:

Primera parte: referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo

1. Referencias bíblicas
    - 1.1 Del Antiguo Testamento
        - 1.1.1 Lugares
        - 1.1.2 Objetos (= «cosas», en general)
        - 1.1.3 Personas
        - 1.1.4 Escenas
        - 1.1.5 «Logia»
    - 1.2 Del Nuevo Testamento
        - 1.2.1 Lugares
        - 1.2.2 Objetos (= «cosas», en general)
        - 1.2.3 Personas
        - 1.2.4 Escenas
        - 1.2.5 «Logia»
2. Referencias litúrgicas
    - 2.1 Referencias sacramentales
    - 2.2 Referencias no sacramentales
        - 2.2.1 Lugares

2.2.2 Objetos (= «cosas», en general)
2.2.3 Personas
2.2.4 Fiestas
3. Referencias religioso-doctrinales
4. Referencias tradicionales/populares
5. Apéndices
5.1 Sintagmas formados con elementos religiosos
5.2 Algunos poemas, llamativos por la acumulación de referencias.

Segunda parte: Función de estas referencias desde un punto de vista crítico.

Así, pues, el estudio constará de dos partes: una, analítica; y otra, de síntesis crítica. A ellas voy.

Primera parte: Referencias bíblico-religiosas en la poesía de César Vallejo

1. Referencias bíblicas

Entiendo, como resulta obvio, por *Biblia* o *Sagradas Escrituras* el conjunto de libros, tenidos como divinamente inspirados y admitidos como tales por la Iglesia de Cristo, y que constituyen, por ello, el *canon* o *corpus* de Libros Sagrados. Estos son los que Vallejo conoció, bien por lectura personal, bien por la audición de alguno de sus pasajes o perícopas en las ceremonias religiosas a las que en su infancia asistió con asiduidad, bien por la referencia constante que a la Biblia se hacía en la enseñanza oficial de la doctrina cristiana o catequesis y en las prácticas de piedad hogareña que Vallejo respiró por ser ellas elemento integrante de la atmósfera familiar. Como es sabido, la Biblia consta de setenta y dos libros, distribuidos en dos partes: se llama *Antiguo Testamento* a la primera —cuarenta y cinco libros— y *Nuevo Testamento* —veintisiete libros— a la segunda.

Cuando me parezca oportuno o necesario, acudiré también a los llamados *Evangelios apócrifos,* es decir, a los no admitidos en el *canon* de libros inspirados, pero que tienen, además de un indudable carácter religioso, una tradición histórica secular que no puede ser pasada por alto sin más. Aunque tengo delante la celebrada edición de *Los Evangelios apócrifos,* con traducción, introducción crítica y notas de Edmundo González Blanco (Librería Bergua, Madrid, 1934, 3 tomos), emplearé *Los Evangelios apócrifos,* colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones, por Aurelio de Santos Otero, B.A.C., Madrid, 1956; me parece más fiable críticamente.

1.1 *Del Antiguo Testamento*

1.1.1 *Lugares*

a) En *Los heraldos negros*

— Tu cuerpo es la espumante escaramuza
de un rosado *Jordán* («Comunión», *OPC*, 56).[2]
— *Babel* (título de poema, *OPC*, 70).[3]
— ... tu
buen seno, tu *mar rojo* («Yeso», *OPC*, 84).[4]
— ... en las salobres
espumas de un *marmuerto* («Capitulación», *OPC*, 112).[5]
— Mosto de *Babilonia* («Pagana», *OPC*, 121).[6]

b) En *Trilce*, en *Poemas en prosa*, en *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz* no hay ninguna referencia bíblica veterotestamentaria espacial.

1.1.2 *Objetos* (= «cosas», en general)

[2] *El* Jordán *es el río bíblico por excelencia. Nace en el monte Hermón, atraviesa de Norte a Sur una llanura feracísima y, luego de formar los lagos Merom y Genesaret, desemboca en el Mar Muerto. Sobre el significado de la palabra «Jordán» hay varias interpretaciones: «el que desciende de nivel», «el siempre corriente», «el río de las adelfas», etc. En* 2R *5 leemos que Naamán, jefe del ejército del rey de Aram, recobra, zambulléndose en él por indicación del profeta Eliseo, la frescura de sus carnes apestadas por la lepra. Aparece en numerosos pasajes del* AT.

[3] *Aunque su nombre proviene del hebreo* babel *(«puerta de Dios»), en* Gn *11, 9 se le hace derivar de* balal *(«confundir»): de ahí la interpretación de* Babel *como «confusión de lenguas» que ha prosperado tradicionalmente. En esta línea, el* DRAE *describe el vocablo* babel *(aceptado como nombre sustantivo), desde un punto de vista ambiguo, figurado y familiar, como «lugar en el que hay gran desorden y confusión o en el que hablan muchos sin entenderse; por alusión a la torre de Babel».*

[4] *El hecho de que Vallejo escriba* mar rojo *—con minúsculas iniciales— no despoja al sintagma de su carácter de referencia bíblica. El* Mar Rojo *se encuentra sólo en los libros griegos del* AT *y del* NT (Hch *7, 36;* Hb *11, 29) como traducción del hebreo* yam-suf *que en los LXX se traduce una sola vez por* zálassa seif (Jc *11, 16).* Yam-suf *tiene varias significaciones espaciales: el Golfo de Aqaba* (Nm *14, 25 y 21, 4;* Dt *1, 40 y 2, 1;* Jc *11, 16;* 2R *9, 26;* Jr *49, 21); y, sobre todo, el mar que los israelitas atravesaron tras su salida de Egipto. Los pasajes son abundantísimos:* Ex *14;* Sal *77 (78), 13;* Sal *106 (107), 9-10;* Sal *113A, 5;* Sb *10, 18; etc. Sería el actual Golfo de Suez. Es la significación tradicionalmente aceptada y, por tanto, el referente bíblico del sintagma empleado por Vallejo. «Según el simbolismo alquímico, "atravesar el Mar Rojo" simboliza la parte peligrosa de la operación, o de una época de la vida»* (Cfr. *Juan-Eduardo Cirlot,* Diccionario de símbolos, *Labor, Barcelona, 1985, 6.ª edic., p. 298).*

[5] *El sintagma* Mar Muerto *no tiene documentación textual bíblica. En la* Biblia *se le nombra como «Mar del Desierto», «Mar oriental», «Mar de la Sal». La denominación* Mar Muerto *es del siglo II d.C. Físicamente se trata de un mar interior de Palestina; tiene unas características tan singulares que lo convierten en el fenómeno natural más curioso del mundo en su especie. A pesar de esto, Vallejo lo emplea como una referencia tradicionalmente bíblica, porque así era entendido en la enseñanza catequética y en la predicación. El adjetivo «salobres» es, como se ve, ajustadísimo para calificar las espumas de este mar, ilustrando su nombre bíblico de «Mar de la Sal».*

[6] *La ciudad de* Babilonia *era la capital del Imperio babilónico que ocupaba la zona geográfica comprendida entre el curso inferior de los ríos Tigris y Eufrates y el Golfo Pérsico. Lingüísticamente,* Babilonia *es lo mismo que Babel y tiene el mismo significado: «puerta de Dios» o «confundir». Ver nota 3.* Cfr. *pasajes bíblicos:* Gn *11, 9;* Ez *40 y 44, 1-3; etc. En el* NT *Babilonia es nombre simbólico de «Roma»:* 1P *5, 13;* Ap *14, 8; 16, 9; 17, 5; 18, 1-3; etc. Tiene siempre significado intensamente negativo. Sobre la referencia textual a Holofernes, ver nota 11. En cuanto símbolo cultural, Babilonia —al igual que Cartago— es imagen de caída y corrupción, en oposición a la Jerusalén celestial. «En sentido esotérico simboliza el mundo denso y material, a través del cual se producen los movimientos involutivo y evolutivo del espíritu (su entrada en la vida de la materia y su salida de ella»).* (Cfr. *Juan-Eduardo Cirlot,* op. cit., *p. 95).*

a) En *Los heraldos negros*

— No acabes el *maná* de mujer que ha bajado («Avestruz», *OPC,* 64).[7]

b) En *Trilce,* en *Poemas en prosa,* en *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz* no hay ninguna referencia bíblica veterotestamentaria objetual.

1.1.3 *Personas*

a) En *Los heraldos negros*

— *¡Señor!* Estabas tras los cristales («Impía», *OPC,* 80).[8]
— ... Cantarás *«Eva»*
desde un minuto horizontal, desde un
hornillo en el que arderán los nardos de Eros («Yeso», *OPC,* 84).[9]
— en pos de alguna *Ruth* sagrada, pura («Mayo», *OPC,* 98).[10]
— ¿La vida? Hembra proteica. Contemplarla asustada
escaparse en sus velos, infiel, falsa Judith
[...]
Mosto de Babilonia, *Holofernes* sin tropas,
en el árbol cristiano yo colgué mi nidal;
la viña redentora negó amor a mis copas;
Judith, la vida aleve, sesgó su cuerpo hostial («Pagana». *OPC,* 121).[11]

[7] Maná *es palabra hebrea, seguramente proveniente del árabe* mann, *de la expresión* man hu' *(«¿qué es esto?», o «¿es esto* man?» *de* Ex *16, 15. Se trata del alimento misterioso con el que Dios apagó el hambre de su pueblo durante cuarenta años en el desierto:* Ex *16, 1-15;* Dt *8, 3-16;* Ne *9, 20;* Jos *5, 12;* Nm *11, 4-9;* Sb *16, 20; etc. Era alimento que caía (de ahí el verbo bajar, «ha bajado», empleado por Vallejo en este verso), por lo que era llamado «trigo del cielo»* (Sal *78, 24), «pan del cielo»* (Sal *105, 40), «pan de ángeles»* (Sal *78, 25), etc.* Cfr. Jn *6, 31; 6, 48; 6, 58. El* DRAE *ofrece una acepción acorde con los datos bíblicos, aunque cifra el origen del vocablo en el latín* manna. *En el apócrifo* Evangelio de los doce *se dice de Juan Bautista que «su alimento era miel silvestre, cuyo gusto era el del* maná, *como empanada en aceite»* (EA, *54).*

[8] *El vocablo* señor *(hebreo* 'adon, *griego* kyrios) *significa «el que manda», «el que dispone legítimamente sobre alguien o sobre algo». Dios es el* señor *de todo. El* AT *está lleno de este nombre. En el* NT, el señor *es Cristo. Ver nota 30. La liturgia, la piedad, la oración, y todas las devociones tienen a Cristo como punto inexcusable de referencia. En este poema, el punto central es el Cristo de la Pasión, que culminará en la poesía vallejiana en* España, aparta de mí este cáliz. *El tono exclamativo no prescinde del matiz de cortesía que es propio al lexema* señor *en el griego bíblico* (kyrie) *y en el latín* (domine).

[9] *Por su relación con «cantarás»,* Eva *es vocablo que encuentra su sentido, tal vez, leído regresivamente:* ave. *Pero, en lo que aquí interesa, es también una referencia indudable a la narración bíblica de la caída (pecado) de la primera mujer:* Gn *3. Los pasajes en los que se alude a Eva, muy en especial en el* NT, *son muchos. Si tenemos presente que, según la tradición, el fruto-instrumento de tentación fue la* manzana, *vemos coherente que en la penúltima estrofa del poema escriba Vallejo: «Después,* tu manzanar, *tu labio dándose».*

[10] Ruth, *en una no muy segura etimología proviene de* re'ut, *«amistad», «amor». Se trata de un entrañable personaje al que la* Biblia *dedica un brevísimo libro cuyo lirismo bucólico está expresamente aludido en este poema vallejiano. Contaré el argumento del precioso librito en el apartado «Escenas» (ver nota 14). La importancia de este libro, desde el punto de vista bíblico, está en el hecho de terminar con una genealogía que llega hasta el rey David, de cuya estirpe nació Cristo; y, efectivamente, en el* NT (Mt *1, 5) Ruth es citada en la genealogía de Jesús (ver nota 22).*

[11] *Para* Babilonia, *ver nota 6.* Holofernes, *aunque en la historia real fue un hermano del sátrapa Ariarates de Capadocia, en el libro bíblico de Judit nos es presentado como un general del rey Nabucodonosor que invade Palestina.* Judit *es una bella viuda de la ciudad de Betulia, sitiada por Holofernes. Llevando a cabo un plan meticulosamente preparado, Judit enamora a Holofernes y lo asesina, cortándole la cabeza y llevándola a Betulia como trofeo de victoria. A la luz de estos datos, la referencia bíblica vallejiana da un*

b) En *Trilce* y en *Poemas en prosa* no hay ninguna referencia bíblica veterotestamentaria personal.

c) En *Poemas humanos*

— Transido, *salomónico*, decente ([«Transido...»], *OPC*, 397).[12]

d) En *España, aparta de mí este cáliz*

— ...[otros matan]
al viejo *Adán* que hablaba en voz alta con su caballo (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC*, 445).[13]

1.1.4 *Escenas*

a) En *Los heraldos negros*

— o entregarse a los vientos otoñales
en pos de alguna *Ruth* sagrada, pura,
que nos brinde una espiga de ternura
bajo la *hebraica unción de los trigales* («Mayo», *OPC*, 98).[14]

b) En *Trilce y en Poemas en prosa* no se hace referencia a ninguna escena bíblica veterotestamentaria.

c) En *Poemas humanos*

— Función de fuerza
sorda y de *zarza ardiendo* («Gleba», *OPC*, 301).[15]

especialísimo relieve al poema entero. Llamo la atención del lector sobre los versos: «en el árbol cristiano yo colgué mi nidal; / la viña redentora negó amor a mis copas». Me parecen de una importancia señaladísima para entender la posición estética y vital de Vallejo.

[12] *Aunque el poema en el que este lexema aparece tenga una muy particular arquitectura, cuyos elementos parecen escapar a todo intento de ordenamiento lógico, es evidente que* salomónico *significa «de Salomón». Con ello, la referencia bíblica queda confirmada. ¿Quién no conoce a Salomón? Hijo de David, rey, sabio, pensador, pecador, poeta..., la* Biblia *narra sus aventuras, venturas y desventuras... Aquí es suficiente anotar que escribió el* Cantar de los cantares *(ver nota 19).*

[13] Adán, *aunque vocablo de significado dudoso, es presentado en la* Biblia, desde Gn *4, 25, como «el primer hombre», compañero de Eva, la primera mujer (ver nota 9). Apenas es nombrado en el* AT. *En el* NT, Lc *3, 38 lo menciona como ascendiente de Jesús,* 1Tim *2, 13 ss como primer hombre. San Pablo, en* 1Co *15, 22 ss y en* Rm *5, 12-21, establece un paralelo opositivo entre Adán —primer hombre— y Cristo —segundo Adán—. La referencia bíblica es empleada en este verso como la más adecuada, a juicio del poeta, para connotar la ruptura de la armonía del hombre en estado primitivo con la naturaleza, la quiebra de la fraternidad «franciscana» entre hombres y animales, etc. En los apócrifos,* Adán *aparece en el* Protoevangelio de Santiago (EA, *168), en* Historia de José el Carpintero (EA, *376-377), en el* Evangelio armenio de la infancia (EA, *384), en las* Actas de Pilato (EA, *472, 482, 491, 493) y en el* Evangelio de Bartolomé (EA, *577, 581, 591).*

[14] *Para* Ruth, *ver nota 10. El libro sagrado de Ruth consta de cuatro capítulos. En ellos se nos cuenta la historia de Noemí y de su nuera Ruth, la moabita, ambas viudas y llegadas de Belén al comienzo de la siega. Ruth espiga en los campos de Booz. Lo seduce. Boda. Esta es la historia que sirve de fondo referencial a estos versos de Vallejo. Hay dos pequeñas variantes: el libro de Ruth habla de la «siega de la cebada»; Vallejo, de la «hebraica unción de* los trigales». *El texto bíblico dice que Ruth iba detrás de los segadores; Vallejo dice que delante. Esto no obsta para que la intención poética de la referencia sea clara.*

[15] *La referencia a* la zarza ardiendo *es de todos conocida. La escena se cuenta en* Ex *3, 1-4, relatada así: «Moisés era pastor del rebaño de Jetró su suegro, sacerdote de Madián. Una vez llevó las ovejas más allá del desierto; y llegó hasta Horeb, la montaña de Dios. El ángel de Yahvéh se le apareció en forma de llama de fuego, en medio de una zarza. Vio que la* zarza estaba ardiendo, *pero que no se consumía. Dijo, pues,*

— No olvidar ni recordar
que por mucho cerrarla *robáronse la puerta* ([«Viniere el malo...»]), *OPC*, 427).[16]

b) En *España, aparta de mí este cáliz*

— Así tu criatura, miliciano
[...]se sacrifica, apártase,
decae para arriba y por una *llama incombustible,* sube (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC*, 441).[17]

— Málaga caminando tras tus pies, en *éxodo* (II, «Batallas», *OPC*, 451).[18]

1.1.5 *«Logia»*

En la exégesis bíblica, *logia* (plural del griego *logion,* «sentencia») significa, en general, palabras de la Sagrada Escritura, articuladas en forma de sentencias breves, de expresiones o frases cortas. En la obra poética de Vallejo aparecen algunas de estas expresiones o frases bíblicas, ya explícita y literalmente citadas, ya implícita y aproximadamente aludidas. En ambos casos son, sin lugar a dudas, referencias bíblicas. En terminología estrictamente lingüística, *logion* equivale a «locución».

a) En *Los heraldos negros,* en *Trilce* y en *Poemas en prosa* no aparece ningún *logion* veterotestamentario.

b) En *Poemas humanos*

— ¡De qué deslumbramiento áfono, tinto,
se ejecuta el *cantar de los cantares!* ([«Un hombre está mirando...»], *OPC*, 281).[19]

c) En *España, aparta de mí este cáliz*

— ¡Entrelazándose *hablarán los mudos, los tullidos andarán!*
¡Verán, ya de regreso, *los ciegos*
y palpitando *escucharán los sordos* (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC*, 443).[20]

Moisés: "Voy a contemplar este extraño caso: por qué no se consume la zarza"». Las referencias a Moisés en la Biblia *son muchísimas. También aparece en los* Apócrifos.

[16] *No es seguro que se trate de una referencia bíblica. Pero pudiera aludir el texto al hecho que el* Libro de los Jueces, *16, 3, nos cuenta de este modo: «Sansón estuvo durmiendo hasta media noche; y a media noche se levantó,* cogió las hojas de la puerta de la ciudad con sus dos jambas, las arrancó junto con la barra, se las cargó a la espalda, las subió hasta la cumbre del monte que está frente a Hebrón y allí las dejó». *Sansón era uno de los personajes que llamaban más la atención de los niños cuando en la escuela se estudiaba la disciplina llamada* Historia sagrada.

[17] *Ver nota 15.*

[18] *De tan usada, la palabra* éxodo *(«huida») no parece ser ya una referencia bíblica. Pero, en realidad, sí lo es, puesto que todos los éxodos tienen como referente histórico al del pueblo judío, huyendo de Egipto conducido por Moisés, que se nos ha transmitido a través de un libro de la* Biblia *cuyo título es, precisamente,* Exodo.

[19] *El* Cantar de los Cantares, *de Salomón (ver nota 12), es el más famoso epitalamio escrito jamás. Libro bíblico que consta de ocho breves capítulos en los que se cantan, en lenguaje exquisitamente poético, los amores del Esposo y la Esposa hasta llegar al clímax de la mutua posesión y entrega.*

[20] *Más que una simple referencia bíblica, estos versos parecen copiados literalmente del* Libro del profeta Isaías *(35, 5-6) en el que leemos: «Entonces se despegarán los ojos de los ciegos, y las orejas de los sordos se abrirán. Entonces saltará el cojo como ciervo, y la lengua del mudo lanzará gritos de júbilo». Son pasajes*

1.2 *Del Nuevo Testamento*

1.2.1 *Lugares*

a) En *Los heraldos negros*

— Tu cuerpo es la espumante escaramuza
de un rosado *Jordán* («Comunión», *OPC*, 56).
— ¡Impía! Desde que tú partiste,
Señor, no ha ido nunca al *Jordán* («Impía», *OPC*, 80).[21]
— ya lejos para siempre de *Belén* («Comunión», *OPC*, 56).
— Rumian arias de yerba al sol caído
las greyes de *Belén* en los oteros («Bajo los álamos», *OPC*, 65).[22]
— sinfonía *de olivos*, escancia tu llorar («Nervazón de angustia», *OPC*, 57).[23]
— Mi padre se despierta, ausculta
la huida a Egipto, el restañante adiós («Los pasos lejanos», *OPC*, 134).[24]

b) En *Trilce*, en *Poemas en prosa* y en *Poemas humanos* no aparece ninguna referencia bíblica neotestamentaria espacial.

c) En *España, aparta de mí este cáliz*

estrictamente paralelos Mt *11, 4-5 y* Lc *7, 22 del* NT. *El primero dice: «Jesús les respondió: "Los ciegos ven y los cojos andan, los leprosos quedan limpios y los sordos oyen, los muertos resucitan y se anuncia a los pobres la Buena Nueva"». Y el segundo: «Y les respondió: "Id y contad a Juan lo que habéis visto y oído: los ciegos ven, los cojos andan, los leprosos quedan limpios, los sordos oyen, los muertos resucitan, se anuncia a los pobres la Buena Nueva"». La Buena Nueva bíblica es el «Mundo mejor» de Vallejo, descrito en este mismo poema, versos antes y versos después de los aquí citados. He escrito en otro lugar: «El modelo es plenamente bíblico, antes que marxista, y tiene claras fuentes, no sólo en los citados capítulos de Isaías (el 54 en que se habla de la fecundidad de la nueva Jerusalén y del amor de Yahveh que la hará posible; el 55, que es una invitación a los pobres a comer, a saciarse, fiados en la alianza que Yahveh va a firmar con ellos y en su palabra que es omnipotente; el 60, que canta la maravillosa resurrección de Jerusalén y su anegamiento en todo bien; el 61, en que se anuncia la buena nueva a los pobres con la promesa de la riqueza, la libertad y la gloria; el 62, nuevo poema a la resurrección de Jerusalén, la amada), sino también en Jeremías (capítulo 23, con el oráculo sobre el rey futuro; capítulos 30 y 31: promesa de la restauración), Zacarías, Malaquías, y en el capítulo 21 del Apocalipsis de San Juan»* (Cfr. *Francisco Martínez García,* César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta. *Colegio Universitario de León, 1976, p. 215; ver también p. 207). Como se ve, las referencias bíblicas forman un entramado muy tupido. No es éste el momento ni el lugar de tirar de sus hilos. Aquí únicamente se pretende documentar esas referencias. Y la documentación es sorprendentemente abundante y sólidamente probatoria.*

[21] Jordán. *En el* NT *es el río lustral por antonomasia, en relación con el pasaje ya citado del* AT *(ver nota 2). Es el río de Juan el Bautista,* Cfr. Mt *3, 5-6, 13;* Mc *1, 5-11;* Lc *3, 3-6;* Jn *1-28; etc.*

[22] Belén *es el lugar del nacimiento de Jesús:* Mt *2, 1;* Lc *1-7;* Jn *7, 42; etc.* Belén *proviene del topónimo hebreo* bet-lehem, *«casa del pan», o «casa de (la diosa) Lahamú». Aparece varias veces en el* AT: *era la patria del rey David, de cuya estirpe provenía Cristo (ver notas 10 y 4). En «el belén» o nacimiento navideño no faltan nunca las ovejas pastando. En los* EA *Belén parece profusamente citado y profusamente adornado con los datos y detalles más curiosos.*

[23] *Referencia indudable al* Monte de los Olivos *o Monte Olivete, en el que se hallaba el* Huerto de Getsemaní *donde Cristo oró, sudó sangre y «se angustió» —el título del poema, «Nervazón de* angustia», *es coherente con esta referencia— y pronunció la frase «Padre, aparta de mí este cáliz», que, más tarde, tomará Vallejo para colocarla, significativamente alterada, como título de su último poemario y de su último poema (ver nota 61). Los pasajes evangélicos que cuentan la llamada «Oración de Jesús en el Huerto» se encuentran en* Mt *26, 36 ss;* Mc *14, 32 ss;* Lc *22, 39 ss (en el versículo 39 se lee: «Salió y, como de costumbre, fue al* monte de los olivos») *y* Jn *18, 1. Otra referencia a olivos, ver notas 268 y 271.*

[24] *Ver nota 25. También en «Referencias tradicionales/populares».*

— ¡Málaga literal y malagueña,
huyendo a Egipto, puesto que estás clavada (II, «Batallas», *OPC*, 453).[25]

1.2.2 *Objetos* (= «cosas», en general)

a) En *Los heraldos negros*

— dos arranques murientes de una *cruz* («Comunión», *OPC*, 56).

— Tilia tendrá la *cruz*
que en la aurora final será de luz! («Ascuas», *OPC*, 60).

— yo quiero que de él nazca mañana alguna *cruz* («Avestruz», *OPC*, 64).

— Amada, en esta noche tú te has *crucificado*
sobre *los dos maderos* curvados de mi beso («El poeta a su amada», *OPC*, 76).

— Con duras gotas de sangre y llanto
clavé tu *cruz!* («Impía», *OPC*, 80).

— la rancia pena de esta *cruz* idiota («Nostalgias imperiales, II», *OPC*, 88).

— el puño labrador se aterciopela,
y *en cruz* en cada labio se aperfila («Terceto autóctono, I», *OPC*, 93).

— y olvidados crepúsculos *una cruz* en la boca («La voz del espejo», *OPC*, 107).

— Y saquear a los ricos sus viñedos
con *las dos manos santas*
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la *Cruz!* («El pan nuestro», *OPC*, 110).

— ... Hasta cuándo
la *cruz* que nos alienta no detendrá sus remos («La cena miserable», *OPC*, 116).

— No acabes el *maná* de mujer que ha bajado («Avestruz», *OPC*, 64).[26]

b) En *Trilce* y *Poemas en prosa* no aparece ninguna referencia bíblica neotestamentaria objetual.

c) En *Poemas humanos*

— ... que no hay
más madera en la *cruz* de la derecha,
ni más hierro en el *clavo* de la izquierda,
que un apretón de manos entre zurdos ([«Al revés de las aves...»], *OPC*, 429).[27]

[25] *Tanto en este paisaje vallejiano como en el anterior (ver nota 24), la referencia bíblica es la huida a Egipto de la «Sagrada Familia», tal como se cuenta en* Mt *2, 13-15: «Después de ellos [los magos] se retiraron, el ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo: "Levántate, toma contigo al niño y a su madre y* huye a Egipto; *allí estarás hasta que te avise. Porque Herodes va a buscar al niño para matarle". El se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y* se retiró a Egipto». *Se trata, pues, de un éxodo invertido (hacia Egipto, no desde Egipto); pero ello, para que se cumpla la Escritura que dice en* Os *11, 1: «y de Egipto llamé a mi hijo». Efectivamente, en* Mt *2, 19-23 se narra la vuelta o regreso de Egipto (aquí* éxodo *en sentido estricto) de la «Sagrada familia» y su establecimiento en Nazaret. Egipto tiene siempre en la* Biblia *un significado intensamente negativo: esclavitud, opresión... La salida de Egipto es la «liberación». Por eso, tradicionalmente, Egipto ha sido tenido como el símbolo de la naturaleza animal del hombre. «Dejar Egipto» es abandonar el estado de prostración en lo sensual y material para avanzar hacia la Tierra prometida, a través del Mar Rojo (ver nota 4) y del Desierto. Como resulta lógico, aparece torrencialmente en los* EA.

[26] *Ver nota 7, en* Jn *6, 31 aparece el lexema* maná, *en el Discurso del Pan de Vida. Aparece también en* Hb *9, 4. La expresión «maná de mujer que ha bajado» tiene, seguramente, un sentido menstrual.*

[27] *Pudiera parecer superfluo documentar el lexema* cruz *como referencia religiosa. Pero creo oportunas al-*

gunas anotaciones —eruditas, si se quiere— al respecto. Ellas justificarán sobradamente mi opinión respecto al crecido uso que hace Vallejo de esta referencia. Los Catecismos *de Astete y Ripalda —uno de los cuales, si no los dos, conoció y estudió inexorablemente Vallejo— dicen, en su ya clásico método de preguntas y respuestas: el de Astete:* «P. *¿Cuál es la señal del cristiano?* R. *La santa Cruz.* P. *¿Por qué?* R. *Porque es figura de Cristo crucificado que en ella nos redimió»* (CAR, *109); y el de Ripalda:* «P. *¿Cuál es la insignia y señal del cristiano?* R. *La santa Cruz.* P. *¿Por qué?* R. *Porque es figura de Cristo crucificado, por quien fuimos redimidos en ella»* (CAR, *251). La* cruz *es, pues, el símbolo por excelencia del Cristianismo; y ello, por su unión física a la muerte (crucifixión) de Cristo:* Mt *27, 31 ss;* Mc *15, 13 ss;* Lc *23, 20 ss;* Jn *19, 15 ss. Los* Hechos de los Apóstoles *y las* Epístolas *canónicas aluden directa y constantemente al hecho de la muerte de Cristo en la Cruz y a sus consecuencias. De la* cruz *harán los Santos Padres y la Iglesia una doctrina ascética cuya profesión o cumplimiento serán garantía de salvación, y que puede resumirse así: «Metafórica y teológicamente la cruz es el trasunto de la verdadera vida cristiana, que ha de ser imitación de la pasión y cruz de Cristo* (Mt *10, 38; 16, 24;* Mc *8, 34;* Lc *9, 23; 14, 27). La cruz es el símbolo de la abnegación de sí mismo, por la que el mundo y la carne están crucificados para el cristiano* (Ga *5, 24; 6, 14), del oprobio de los hombres, de la humillación y del escándalo* (1Co *12, 3;* Ga *5, 11); pero a los ojos de Dios, la cruz es justamente la suma del evangelio* (1Co *1, 18-23;* Ga *6, 12). Sólo por la cruz tiene también el hombre parte en la redención* (Ef *2, 14-16;* Col *1, 20; 2, 14). Así, la cruz es medio y símbolo de la unión moral y mística con Cristo* (Mt *10, 38;* Rm *6, 8;* Ga *2, 20; 5, 24 ss)»* (Cfr. *Herbert Haag, A. van den Born y Serafín de Ausejo,* Diccionario de la Biblia. *Herder, Barcelona, 1966, col. 406). Las líneas básicas de una consideración teológica de la cruz son éstas: el escándalo de la cruz, el misterio de la cruz, la teología de la cruz, la cruz y la gloria, la cruz de Cristo y el cristiano, la vida crucificada, la cruz como título glorioso del cristiano* (Cfr. *X. Leon-Dufour,* Vocabulario de teología bíblica, *Herder, Barcelona, 1957, pp. 170-172). La* cruz *era un instrumento de castigo ignominioso y mortal, reservado entre los romanos a los grandes malhechores —homicidas, ladrones, traidores y sediciosos—, a los esclavos y a los hombres libres pero no romanos (los* cives romani *tenían derecho a ser muertos a espada). Pero ya en la antigüedad era conocida en Babilonia y en México como signo, símbolo y adorno. Civilizaciones antiquísimas del Oriente conocieron la cruz gamada o esvástica. En Asia Menor aparece en forma de «rueda solar» y en Egipto la «cruz con asas». ¿Qué forma tenía la cruz de Cristo? Dos eran las más usadas en aquel tiempo: la* crux commissa *—llamada «cruz de Antonio»—, compuesta por dos maderos en forma de T, uno vertical y otro horizontal colocado encima del anterior, y la* crux immissa o capitata *—dos maderos, el vertical sobresaliendo sobre el horizontal— de la que existían dos variantes: la cruz latina —de maderos desiguales, el vertical más largo que el horizontal— y la cruz griega —de maderos iguales—. La cruz en aspa o «de San Andrés» no aparece hasta el siglo X. De ordinario, se admite que la cruz de Cristo fue la* immissa *porque, según* Mt *27, 33, había una tablilla de identificación del reo, colocada encima de su cabeza. El palo vertical tenía un* sedile *en el que el crucificado estaba, de alguna manera, sentado, y un* suppedaneum *o escabel, en el que apoyaba los pies. Las cruces romanas no eran altas, en general: los pies de Cristo estarían aproximadamente a un metro del suelo, como parece indicar el hecho de darle a beber con una vara de hisopo. La muerte en cruz era lenta y muy dolorosa, y era normal que, para acortar los dolores a los crucificados, se les quebraran a golpes las piernas: al quedar colgados exclusivamente de los brazos, los ajusticiados morían por asfixia y desangramiento. Este fue el caso de los dos malhechores que estaban a derecha e izquierda de Cristo; pero no el caso de Cristo: cuando los soldados se acercaron a él para romperle las piernas ya estaba muerto; a modo de tiro de gracia, uno de ellos le dio una lanzada en el costado. En cuanto a la forma concreta de crucifixión, lo normal era clavar al condenado a la cruz por medio de tres o cuatro clavos; ésta es la forma tradicional que recoge Vallejo en sus referencias; está documentada en la* Biblia (Jn *20, 25;* Lc *24, 39; etc.) respecto a Cristo. Ver nota 280. Vallejo, pues, acude a una amplia referencia bíblica a la que, dentro del sentido general de dolor físico, dota de una serie de matices: en «Avestruz», la* cruz *es identificada con el hombre mismo (que nace para vivir dolorosamente); en «El poeta a su amada», los dos maderos del beso son el lugar donde se crucifica la amada; en «Impía», clavar la cruz es pecar; en «Terceto autóctono, I», se alude a signarse y santiguarse, de acuerdo con los modos de hacer la señal de la cruz de los que hablaban Astete y Ripalda. Dice el* Catecismo *del padre Astete:* «P. *¿En cuántas maneras usa el cristiano esta señal?* R. *En dos.* P. *¿Cuáles son?* R. *Signar y santiguar»* (CAR, *109); y el del padre Ripalda:* «P. *¿Cómo usáis vos de ella?* R. *Signándome y santiguándome»* (CAR, *251); en «El pan nuestro», los versos que cito aquí forman parte de un pasaje clave para entender la postura vallejiana de reivindicación social y revolución cristiana; en «Ascuas», la referencia contrapone* cruz *a* luz, *de acuerdo con el proverbio ascético-cristiano «per crucem ad lucem» (por la cruz a la luz) que, a su vez, se apoya en el proceso «muerte-resurrección» y que, por tanto, indica el paso del dolor al gozo; la contraposición «cruz-luz» aparece también nítidamente aludida en el citado pasaje de «El pan nuestro». Para* madera, *ver nota 29. Tan extensa nota pudiera hacer pensar que defiendo un talante religioso-cristiano para la poesía de Vallejo. No es así. Ni se toca el tema. Tan sólo se señalan referencias bíblicas y sus matizaciones. Para convencerse de lo apresurado que sería atribuir ese talante a la poesía vallejiana, léase el verso de «Nostalgias imperiales, II», en el que la cruz se convierte en lamento y denuncia por/de la conquista americana por parte del «latino arcabuz»...*

— ... *mi corona de carne* [dos veces] («Terremoto», *OPC,* 285).[28]

d) En *España, aparta de mí este cáliz*

— [España] está madre y maestra,
cruz y *madera...* (XV, *OPC,* 479).[29]

1.2.3 *Personas*

a) En *Los heraldos negros*

— Son las caídas hondas de los *Cristos* del alma («Los heraldos negros», *OPC,* 51).
— y cuelga, como *un Cristo ensangrentado* («Oración del camino», *OPC,* 96).[30]
— Roja corona de un *Jesús* que piensa («Deshojación sagrada», *OPC,* 55).
— que ha nacido el *niño-jesús* de tu amor («Nochebuena», *OPC,* 59).
— y tu pena me ha dicho que *Jesús* ha llorado («El poeta a su amada», *OPC,* 76).
— como un croquis pagano de *Jesús* («Yeso», *OPC,* 84).
— y al fin dirá temblando: «Qué frío hay... *Jesús!*» («Idilio muerto», *OPC,* 102).
— el *Jesús* aún mejor de otra gran Yema («Líneas», *OPC,* 114).[31]

[28] *Entiendo que se trata de una referencia bíblica implícita, lograda con alteración de la frase «corona de espinas», que aparece en* Mt *27, 29, en* Mc *15, 17 y en* Jn *19, 2. De los evangelios pasó a la piedad popular y se convirtió en el tercer Misterio doloroso del Rosario, «La coronación de espinas»* (CAR, *192) o «Cómo fue coronado de espinas»* (CAR, *397). En cuanto al lexema* carne, *baste decir que en el* NT *significa la naturaleza humana débil, caduca y limitada, de modo que «lo carnal» indica, sobre todo en San Pablo, lo puramente humano o natural, en oposición a lo cristiano, espiritual y sobrenatural; es decir, se trata de un lexema inyectado de un sentido intensamente peyorativo. Así lo recogen los* Catecismos *de Astete y Ripalda; el de Astete, como uno de «los enemigos del alma, de que hemos de huir» y que son tres: «El primero es el Mundo. El segundo, el Demonio. El tercero, la Carne»* (CAR, *178); y en el de Ripalda, del mismo modo* (CAR, *363). Ver nota 289.*

[29] *Ver nota 26. El lexema* madera *es también, a mi juicio, una referencia bíblica, refrendada por el contexto, en general, y por la palabra* cruz, *en particular. En efecto, ya en el griego profano, «madero» tenía un sentido deshonroso de instrumento de castigo; de ese sentido surgió el de* cruz *(ver nota 27) como «madero de maldición»* (Ga *3, 13). Pero no hay que olvidar que de «madera» surgió asimismo la idea de «árbol de la vida», idea que también fue aplicada a la cruz: «Árbol en el que estuvo clavada la salvación del mundo», como aún canta la liturgia católica del Viernes Santo.*

[30] *Ver nota 27.* Cristo *significa «el ungido». Es título que añadieron los discípulos al nombre de Jesús (ver nota 31), con artículo,* «el *Cristo»:* Mat *1, 16; 27, 17;* Mc *1, 1;* Jn *1, 17;* Hch *2, 38; 5, 42; 9, 34; etc. Al propagarse el evangelio por el mundo griego, que no comprendía el sentido de ese título,* Cristo, *ya sin artículo, quedó reducido a un nombre más de Jesús:* Hch *11, 26;* Rm *6, 4 ss; 8, 17; 9, 3;* 1Co *1, 12 ss; 17, 23;* 1P *1, 11; etc. Se trata, pues, de una referencia explícita al Cristo histórico, el de los evangelios, el de la doctrina cristiana. El plural empleado por Vallejo expresa, sin duda, las características mejores del «yo», personalizadas hasta la cristificación.* Caídas *es lexema que puede referirse tanto a las tradicionales de Cristo camino del Calvario, como a las caídas espirituales, es decir, a los pecados (ver nota 216): en cualquier caso, la referencia religiosa es indudable. Los* Cristos ensangrentados *hacen pensar en las imágenes barrocas llevadas por los misioneros, muy en especial a los tremendos y dramáticos Cristos.*

[31] Jesús: *del griego* Iesoûs, *es transcripción del hebreo* yesu'a *y significa «Yahveh es ayuda»; era uno de los nombres propios de persona más corrientes entre los israelitas. Fue el nombre impuesto, por indicación del ángel del Señor* (Mt *1, 21;* Lc *1, 31), al hijo de María en la ceremonia de la circuncisión:* Lc *2, 21. Aparece incontables veces en el* NT. *En la doctrina cristiana significa «salvador», y así lo atestiguan los mentados* Catecismos *de Astete y Ripalda. Es sinónimo de Cristo (ver nota 30). De la unión de los dos nombres surgió un tercero,* Jesucristo *que significa «el ungido como salvador», el mesías. Nada extraño, pues, que*

— tú no tienes *Marías* que se van («Los dados eternos», *OPC*, 122).[32]
— tuve a tus ojos *de Magdala* («Setiembre», *OPC*, 78).[33]
— un *Bautista* que aguaita, aguaita, aguaita... («Líneas», *OPC*, 114).[34]
— como un perenne *Lázaro* de luz («Huaco», *OPC*, 97).[35]
— Luce *el Apóstol* en su trono, luego («Terceto autóctono, I», *OPC*, 93).[36]

b) En *Trilce*

— Es posible me persigan hasta cuatro
magistrados vuelto. Es posible me juzguen *pedro* (XXII, *OPC*, 164).
— y con ella la mano negativa de *Pedro* (XXIV, *OPC*, 166).[37]
— Al borde de un sepulcro florecido
transcurren dos *marías* llorando
[...]

la referencia bíblica vallejiana sea muy consistente y compleja; Jesús *coronado (de espinas) es el* Cristo *ensangrentado de la Pasión; el* niño-jesús *es figura central en la* Nochebuena, *que es el título del poema en que aparece; el* Jesús *que llora está documentado en* Lc *19, 41 y en* Jn *11, 35; la exclamación «qué frío hay...* Jesús!» *es popular y fuertemente sacralizada y asumida como elemento poético: el «croquis pagano de* Jesús» *es, a buen seguro, una referencia envilecedora a los aludidos Cristos de los misioneros (ver nota 30). El nombre* Jesús *aparece en cinco poemas de* Los heraldos negros *y en uno de* Poemas en prosa.

[32] *Vallejo tenía Marías que se habían ido: María Rosa Sandoval, muerta el 10 de febrero de 1918, y su madre, María de los Santos Mendoza, muerta el 10 de agosto de 1918 —aunque el fallecimiento de ésta fue posterior a la aparición de «Los dados eternos»* (La Semana, *23 de marzo de 1918)—. Justamente, por eso, la referencia bíblica tiene una expresividad más acentuada. A tal efecto, da lo mismo que las Marías bíblicas fueran tres o dos.* Cfr. *al respecto:* Mt *27, 56; 28, 1;* Mc *15, 40; 16, 1;* Lc *24, 10;* Jn *19, 21. (Ver nota 38.)* María *es nombre derivado del hebreo* miryam, *de interpretación dudosa y dispar: «ser contumaz», «ser corpulento» (la corpulencia era, en el antiguo Oriente, cualidad integrante de la belleza femenina), «amada de Yahveh», «la vidente», «señora», «la elevada», «la excelsa»... La interpretación* stella maris *(de tan arraigada tradición himnológica) es una corrupción de la expresión con la que San Jerónimo tradujo el nombre hebreo* riryam, *a saber,* stilla maris, *es decir,* «gota *del mar», no* «estrella *del mar».*

[33] Magdala *no es nombre de persona. Lo es de lugar, es decir, un topónimo. Se trata de Mágdala, tal vez identificable con Tariquea, aldea de la ribera occidental del lago Tiberíades o Mar de Galilea y patria de* María Magdalena, *la mujer pecadora. Sobre ella, la documentación bíblica es abundantísima:* Mt *27, 56; 27, 61; 28, 1 ss;* Lc *8, 30; 11, 26; 23, 49; 24, 10;* Jn *19, 25; 20, 1-8; etc. De la Magdalena hablan también los* EA Evangelio de María Magdalena (EA, *107), el* Evangelio de Pedro (EA, *415), y la* Carta de Tiberio a Pilato (EA, *504). Sin duda, la referencia vallejiana es personal, no local.*

[34] Bautista: *Juan el Bautista, precursor de Cristo, que predicó en el Jordán (ver nota 2). De él habla profusamente el* NT.

[35] Lázaro *es forma griega abreviada de Eleazar (del hebreo* 'el'azar, *«Dios ha ayudado»). En el* NT *aparecen dos Lázaros, uno real y otro imaginario. El real era de Betania, amigo de Jesús y hermano de María y de Marta. Murió y fue resucitado por Cristo. Se hace mención de él sólo en el evangelio de San Juan:* cfr. Jn *11, 1-14; 12, 1-11. El Lázaro imaginario aparece en la parábola del «rico epulón»:* Lc *16, 19-31. El* Lázaro *real aparece en los* EA Evangelio armenio de la infancia (EA, *334), las* Actas de Pilato (EA, *443, 475) y la* Venganza del Salvador (EA, *562).*

[36] Apóstol *(del griego* apóstolos) *significa en el* NT *«enviado», «mensajero». Los apóstoles eran doce. Uno de ellos, Santiago el Mayor, el* Apóstol Santiago, *patrón de España y de muchas localidades americanas. Entre otras, de Santiago de Chuco, pueblo natal de Vallejo. Su festividad se celebraba —y se sigue celebrando— el 25 de julio. Llamo la atención del lector sobre el fuerte sincretismo religioso de la estrofa a la que pertenece este verso. Tal sincretismo opone muy serias dudas a la consideración de Vallejo como poeta religioso, en el sentido doctrinal que algunos pretenden. Sobre Santiago el Mayor habla el apócrifo* Narración del Pseudo José de Arimatea (EA, *691) y sobre su venida a España, el* Evangelio de Santiago el Mayor (EA, *27).*

[37] *Aunque escrito con minúscula inicial, la referencia al apóstol* Pedro *es clara. En* Mt *26, 33 ss y 69 ss, en* Mc *14, 28 ss y 66 ss, en* Lc *22, 31 ss y 54 ss, en* Jn *12 ss se habla de las protestas de fidelidad de Pedro y su posterior traición. Pedro significa, pues, en estos versos, «infiel», «traidor», «culpable», y alude al juicio que se sigue contra Vallejo y a la espera de cuyo veredicto se encuentra encarcelado en Trujillo. Confirma esta interpretación el verso de* Trilce *XXIV.*

Del borde de un sepulcro removido
se alejan dos *marías* cantando (XXIV, *OPC*, 166).[38]

c) En *Poemas en prosa*

— Yo tengo mucho gusto en ver así al *Padre*, al *Hijo* y al *Espíritusanto*, con todos los emblemas e insignias de sus cargos ([«Una mujer...»], *OPC*, 253).[39]

— *Jesús* conocía al mutilado de la función, que tenía ojos y no veía y tenía orejas y no oía. Yo conozco al mutilado del órgano, que ve sin ojos y oye sin orejas ([«Existe un mutilado...»], *OPC*, 257).[40]

— Qué ocurre aquí, en este *hijo del hombre?* ([«Cesa el anhelo...»], *OPC*, 261).[41]

— Hombre, en verdad te digo que eres *Hijo Eterno* («Lomo de las Sagradas Escrituras», *OPC*, 271).[42]

d) En *Poemas humanos*

— ¡Adiós, hermanos *san pedros* («Despedida recordando un adiós», *OPC*, 375).[43]

[38] *Ver nota 32. Es referencia literal el adjetivo «removido» que el evangelio aplica a la losa del sepulcro de Cristo, justamente cuando las Marías van a visitarlo:* cfr. Mt *28, 1 ss;* Mc *16, 1-4;* Lc *24, 1-3;* Jn *20, 1.*

[39] *Referencia a la* Trinidad. *Se trata de un dogma no conocido en el* AT, *aunque algunos santos padres quieren verlo insinuado en aquellos pasajes veterotestamentarios en los que Dios habla en plural. Los primeros pasajes trinitarios del* NT *se encuentran en las Cartas de San Pablo:* 1Co *12, 4-6;* 2Co *13, 13. Luego, en los Evangelios:* Mt *3, 16 ss;* Mc *1, 10 ss* Lc *3, 21 ss. En* Mt *28, 19 aparecen los tres nombres, Padre, Hijo y Espíritu Santo, como fórmula bautismal. Vallejo adopta esta fórmula, seguramente recordada del* Catecismo. *En efecto, en el de Astete leemos:* «P. *La Santísima Trinidad, ¿quién es?* R. *Es el mismo Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero»* (CAR, *114). Y en el de Ripalda:* «P. *¿Este Dios es una persona sola?* R. *No, padre, sino tres en todo iguales.* P. *¿Quiénes son?* R. *Padre, Hijo y Espíritu Santo»* (CAR, *262). Pero, como a las claras está, el texto vallejiano no tiene sentido religioso alguno, por muy religiosa que sea la referencia sobre la que se constituye. Sobre la doctrina trinitario-cristiana,* cfr. Dz *39, 231, 281, 523 ss, 279, 465, etc., por ser dogma central del cristianismo.*

[40] *Para* Jesús, *ver nota 31. El pasaje es curioso porque Vallejo se vale de una referencia bíblica desenfocada: atribuye al Jesús del* NT *un «logion» que no es de los Evangelios. Se trata de un pasaje del Salmo 115 (113 B) —por tanto, un texto del* AT— *que dice así: «Los ídolos de ellos, plata y oro, / obra de mano de hombre. / Tienen boca y no hablan, / tienen* ojos y no ven, / *tienen* oídos y no oyen, / *nariz tienen y no huelen. / Tienen manos y no palpan, / tienen pies y no caminan, / ni un solo susurro en su garganta». En el Evangelio aparece una referencia a Isaías, 6, 9 ss; se dice en ella: «por mucho que miren no vean, por mucho que oigan no entiendan»* (Mc *4, 12). Otra, en la misma línea, dice: «oculos habentes non videtis, et aures habentes non auditis»* (Mc *8, 18). También* Lc *8, 10. Y la admiración de las gentes ante el poder taumatúrgico de Jesús se plasma en esta frase: «bene omnia fecit, et surdos fecit audire et mutos loqui»* (Mc *7, 37). Evidentemente, la no estricta exactitud de la referencia vallejiana no altera la expresividad poética, detalle este que no puede ser olvidado aquí por encontrarse en la entraña misma, es decir, en la razón profunda del trabajo que se pretende llevar a cabo.*

[41] Hijo del hombre *es una expresión técnica, presente ya en el* AT. *En el* NT *aparece ochenta y cuatro veces, siempre en boca de Jesús y como denominación que se da a sí mismo. Que en Vallejo se trata de una referencia bíblica, lo atestigua «del», ya que luego escribe el poeta «hijo* de *mujer» y no «de la mujer». Es un caso más de aplicación identificadora con el Cristo evangélico, en función de una más exigente eficacia poética.*

[42] Hijo Eterno: *expresión que pertenece al lenguaje trinitario: Dios, Padre eterno, engendra* desde la eternidad *al Hijo en el Espíritu. Como Cristo es el Hijo Eterno encarnado, la expresión que nos ocupa es sinónima de* Hijo del hombre *(ver nota 41).* Cfr. *también* Dz *282, 285, 422...*

[43] *Ver nota 37. Lo característico de la referencia en este caso es que a «pedros», se anteponga «san»:* san pedros. *Las minúsculas indican, bien cosificación, bien abandono y despedida del sentido religioso —y, más estrictamente, eclesial— que la expresión «San Pedro» pudiera entrañar. Un detalle más a favor de la cautela con la que es preciso andar a la hora de colgar a la poesía de Vallejo ciertas etiquetas.*

— ... los *arcángeles* ([«La paz...»], *OPC*, 395).[44]
— bebo tu sangre en cuanto a *Cristo* el duro,
como tu hueso en cuanto a *Cristo* el suave ([«Alfonso: estás...»],
OPC, 403).[45]

e) En *España, aparta de mí este cáliz*

— y refrendando así, con mano gótica, rogante,
los pies de los *Apóstoles* (IV, *OPC*, 457).[46]
— marido, hijo limítrofe del viejo *Hijo del Hombre!* (VIII, *OPC*, 465).[47]

1.2.4 *Escenas*

a) En *Los heraldos negros*

— pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada *en tu costado* («Los dados eternos»,
OPC, 122).[48]

b) En *Trilce*

— El *establo* está divinamente meado
y excrementido por la *vaca* inocente
y el inocente *asno* y el *gallo* inocente.
Penetra en la *maría* ecuménica.
Oh *sangabriel*, haz que conciba el alma... (XIX, *OPC*, 161).[49]

[44] Arcángeles. *El* DRAE *describe* arcángel *como «espíritu bienaventurado, de orden media entre los ángeles y los principados, y que, por tanto, pertenece al octavo coro de los espíritus celestes». El término se encuentra sólo en el* NT, *aunque en el* AT *pueden idenficarse al «príncipe del ejército de Yahveh»* (Jos *5, 14), a Miguel* (Dn *10, 13 y 12, 1) y a Rafael* (Tb *12, 15). El número de arcángeles varía según las tradiciones; la cristiana cuenta, además de Miguel y Rafael, a Gabriel y a Uriel. En cuanto a las categorías o jerarquía de los espíritus celestes, hay que tener en cuenta, ante todo, los escritos apócrifos del* AT, *y luego algunos pasajes del* NT. *Así, en* Col *1, 16 se habla de «los Tronos, las Dominaciones, los Principados, las Potestades»; en* Ef *1, 21 de «Principado, Potestad, Virtud, Dominación»; en* Col *2, 10 de «todo Principado y toda Potestad», etc. Cristo habla de legiones de ángeles. Dante, en la* Divina Comedia (Paraíso, *canto 28, vv. 25-34), describe nueve círculos concéntricos o coros de ángeles que jerárquicamente serían éstos (aunque Dante no los nombra): Serafines, Querubines, Tronos (jerarquía primera); Dominaciones, Virtudes, Potestades (jerarquía segunda); y Principados,* Arcángeles *y Angeles (jerarquía tercera); ¡con razón el* DRAE *coloca a los arcángeles en el octavo coro!*

[45] Cristo: *ver nota 30. Para «bebo tu sangre y como tu hueso», ver nota 84.*

[46] Apóstoles: *ver nota 36.*

[47] Hijo del Hombre: *ver nota 41.*

[48] *La escena a la que estos versos hacen referencia es, sin duda, la que se narra en* Jn *19, 32-34 en estos términos: «Fueron, pues, los soldados y quebraron las piernas del primero y del otro crucificado con él. Pero al llegar a Jesús, como le hallaron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados* le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua». *La referencia se confirma en el verso siguiente: «tú no tienes Marías que se van». Ver nota 53.*

[49] *Estos cinco versos remiten a tres escenas bíblicas, mezcladas en un extraño pero activo sincretismo:* 1.ª La Anunciación *del ángel* Gabriel *a* María, *que* concibe *por obra del Espíritu* (Mt *1, 18;* Lc *1, 26-38);* 2.ª El Nacimiento *de* Jesús *en el* establo *de Belén* (Lc *2, 1-8);* 3.ª La negación de Pedro, *insinuada por* gallo (Mt *26, 74;* Mc *14, 72;* Lc *22, 60;* Jn *18, 27). La escena del nacimiento es adornada también con dos referencias tradicionales y que no pueden faltar en ningún belén: la* vaca *y el* asno *(equivalente de la* mula *y el* buey). *El apócrifo* Evangelio del Pseudo Mateo *dice: «Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al niño en un pesebre, y el* buey *y el* asno *le adoraron»* (EA, *225).*

c) En *Poemas en prosa* y en *Poemas humanos* no aparece ninguna referencia a escenas bíblicas neotestamentarias.

d) En *España, aparta de mí este cáliz*

— *Masa* [el poema entero] (XII, «Masa», *OPC*, 473).[50]

1.2.5 *«Logia»*

a) En *Los heraldos negros*

— *qui potest capere capiat (OPC*, 50).[51]
— *¡El pan nuestro de cada día dánoslo,*
Señor...! («El pan nuestro», *OPC*, 110).[52]
— Yo soy un *mal ladrón... A dónde iré!* («El pan nuestro», *OPC*, 110).[53]

[50] *La* Masa *es el cristo proletario, redimido y redentor, al que en este poema se atribuyen poderes taumatúrgicos: la resurrección, la vuelta a la vida. La referencia bíblica queda, según creo, bien documentada, si se lee el poema en paralelo con la escena evangélica de la resurrección de Lázaro por Cristo, en* Jn *11, 1-44; por ejemplo, el «¡vuelve a la vida!» de* Masa *se corresponde con «¡Lázaro, sal fuera!» del Evangelio, y el «echóse a andar...» de Vallejo con el «dejadle andar» de San Juan.*

[51] *Sabemos que Vallejo tenía ya a mediados de 1918 impreso el poemario* Los heraldos negros, *pero sin encuadernar, puesto que esperaba el prólogo que le había prometido Abraham Valdelomar. Como el prólogo no llegaba, Vallejo colocó escuetamente en la primera página el «logion»* qui potest capere capiat, *añadiendo, de manera muy general, su lugar de procedencia: «El Evangelio». Efectivamente, la expresión «qui potest capere capiat» aparece una vez en el Evangelio de* Mt *(19, 12) en su Versión Vulgata, en boca de Cristo, como broche de la triple clasificación de «eunucos» (de nacimiento, quirúrgicos, voluntarios vocacionalmente) con la que ha contestado a la expresión de sus discípulos «no trae cuenta casarse»* (Mt *19, 10). Aparecen otras «logias» similares: «qui habet aures audiendi, audiat»* (Mt *11, 15; 13, 9; 13, 43;* Mc *4, 9; 4, 23; 7, 16;* Lc *8, 8) y «qui legit, intellegat»* (Mc *13, 14), siempre en boca de Jesús, y siempre como conclusión de algún discurso, parábola, consejo, premonición, etc. Evidentemente, Vallejo, al suplir el prólogo por el «logion» evangélico, compromete al lector en la comprensión del libro. Por otra parte, esta referencia confirma la validez de todas las demás por estar citada en latín, como era de rigor retórico-sacro y por ser entonces el latín la lengua oficial y única en la lectura pública de los textos bíblicos y litúrgicos.*

[52] *Esta referencia tiene forma de oración suplicatoria: el «Señor» final lo acredita. Está tomada de la llamada «Oración del Señor» o «Padre nuestro», que aparece en* Mt *6, 9-13 y en* Lc *11, 2-4. En* Mt *el «logion» dice así: «El pan nuestro de cada día dánosle hoy». En* Lc, *así: «Danos cada día nuestro pan cotidiano». Ambas «logias» parecen una respuesta práctica a esta perícopa de* Jn *6, 32: «Es mi Padre el que os da el verdadero pan». Vallejo tenía perfecto conocimiento de la «Oración dominical» por el* Catecismo. *El de Astete dice: «*P. *¿Cuál de las oraciones es la mejor?* R. *El* Pater Noster *o Padre nuestro.* P. *¿Por qué?* R. *Porque tiene siete peticiones fundadas en toda caridad [...]* P. *¿Cuál es la cuarta?* R. El pan nuestro de cada día dánosle *hoy»* (CAR, *126-127 y 229-283).*

[53] *El poema «El pan nuestro» es pródigo en referencias bíblicas. La que se nos ofrece en este verso es particularmente interesante porque tiene dos matizaciones implícitas que son las que le dan su especial sabor: se trata, en efecto, de una escena y de un «logion», una y otro perfectamente documentados en la* Biblia. *La escena es narrada en el Evangelio de San Mateo: «y al mismo tiempo que a él crucificaron a dos salteadores, uno a la derecha y otro a la izquierda»* (Mt *27, 38); en el de San Marcos, así: «con él crucificaron a dos salteadores, uno a su derecha y otro a su izquierda [...] También le injuriaban los que con él estaban crucificados»* (Mc *15, 27-32); en el de San Lucas, así: «llevaban además otros dos malhechores para ejecutarlos con él. Llegados al lugar llamado Calvario, le crucificaron a él y a los malhechores, uno a la derecha y otro a la izquierda [...] Uno de los malhechores colgados le insultaba: "¿No eres tú el Cristo? Pues ¡sálvate a ti y a nosotros!" Pero el otro le reprendió diciendo: "¿Es que no temes a Dios, tú que sufres la misma condena? Y nosotros con razón porque nos lo hemos merecido con nuestros hechos; en cambio, éste nada malo ha hecho". Y decía: "Jesús, acuérdate de mí cuando vayas a tu reino". Jesús le dijo: "Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el paraíso"»* (Lc *23, 39-43). El «logion» es diáfano: «hoy estarás conmigo en el paraíso». Sobre esta escena y sobre este «logion» está construido el verso de Vallejo. La tradición ha llamado a los dos salteadores o malhechores crucificados con Cristo, «el buen ladrón» y «el mal ladrón». Les ha dado incluso sendos nombres propios: Dimas y Gestas. Más: el primero es venerado como santo. En efecto, el cardenal Baronio (1538-1607), una de las figuras claves de la puesta en práctica de las determinaciones del*

— si hay algo en él *de lejos*, seré yo («Los pasos lejanos», *OPC*, 134).[54]

b) En *Trilce*

— *aquí me tienes,*
aquí me tienes
[...]
Heme! (XXII, *OPC*, 164).[55]

c) En *Poemas en prosa*

— Hombre, *en verdad te digo* que eres el Hijo Eterno («Lomo de las Sagradas escrituras», *OPC*, 271).[56]

Concilio de Trento (1545-1563), escribe en su Martyrologivm Romanvm *que el «dies natalis» (la muerte) del Santo Ladrón Dimas se celebra el día 25 de marzo, y lo escribe con estas palabras: «Dimam hunc plerique appellant. Sed quonam id ex apocriphis proditur, ea de causa hic nomen proprium consulto praetermissum videtur. De Cruce et Latrone extat homilia sancti Ioannis Chrysostomi, et sancti Ambrosii sermones duos, 49. et 50. edit. Rom. Reperiuntur autem S. Dimae Latronis nomine nonnulla sacella dicata, et memoriae erectae eodem titulo»* (Cfr. Martyrologivm Romanvm... *auctore Caesare Baronio Sorano, Coloniae Agrippinae. Apud Ioannem Gymnicum, sub Monocerote, Anno MDCIII., pp. 201-202). De Dimas y Gestas hablan, efectivamente, los apócrifos* Actas de Pilato (EA, *446), y la* Declaración de José de Arimatea (EA, *533-534, 538-539). La fuerza expresiva que la referencia bíblica presta a este pasaje vallejiano radica en que, identificándose el poeta con el «mal ladrón», su destino se presenta muy pesimista.*

[54] De lejos *me parece un «logion» implícito por referencia a la parábola del «hijo pródigo» que narra San Lucas en el capítulo 15, 11-30 de su Evangelio. Basta conocer la parábola, o leerla, para convencerse de la viabilidad de esta referencia que, además, es confirmada por el título del poema, «Los pasos lejanos».*

[55] *Tras el talante coloquial que parece ser el registro único que caracteriza a este texto, se esconde el esquema de un «logion» de honda entidad bíblica. Él es el que actúa como punto de la referencia. Ante todo, me llama la atención el hecho lingüístico: de los tres versos, los dos primeros son literalmente idénticos («aquí me tienes»), y el tercero es sinónimo de los dos primeros de un modo radical («heme»); es decir, con tres expresiones castellanas se conforma una sola e idéntica sustancia de contenido. Pues bien, la forma lingüística que le sirve de soporte es bíblicamente una sola e idéntica:* Ecce, *en la Versión Vulgata.* Ecce *tiene el sentido básico de «he aquí» que, modulado por los elementos lingüísticos concomitantes en cada caso, puede significar: señalización o indicación espacial y temporal, deixis enfática, disponibilidad, obediencia, conformidad, etc. A mi modo de ver, estos tres versos vallejianos expresan, denotándola, una disponibilidad incondicional, justamente porque son una referencia a dos pasajes bíblicos de rica tradición cristiana:* «Ecce *ancilla Domini»* (Lc *1, 38) —que pasó al rezo del* Angelus *en traducción literal: «He aquí la esclava del Señor»— y* «Ecce *homo»* (Jn *19, 5) —palabras con las que Pilato presentó ante la multitud a un Jesús torturado e injuriado—. Pero estas «logia» tienen, a su vez, antecedentes bíblicos, por ejemplo el de* Gn *3, 4 en el que Moisés responde a la llamada de Dios con un* Adsum *que equivale al «Heme» y al «aquí me tienes». Y en la* Epístola a los Hebreos *(2, 13), San Pablo (o quienquiera que fuese su autor) escribe, copiando a Isaías:* «Ecce ego *et pueri mei»; y también (10, 7): «Tunc dixi:* Ecce venio. *In capite libri scriptum est de me: ut faciam, Deus, voluntatem tuam», que es copia literal del Salmo 39 (40), 8. La documentación bíblica al respecto es muy nutrida:* Mt *10, 16; 12, 10; 12, 47; 19, 27; 22, 4; 26, 47;* Mc *3, 32; 3, 34; 13, 21; 14, 42;* Lc *2, 25; 7, 27; 7, 37; 14, 2; 22, 38;* Jn *1, 29; 1, 36; 16, 32; 19, 26-27; etcétera. Evidentemente, Vallejo no tenía necesidad de conocer todos estos pasajes para escribir lo que escribió. Pero lo que escribió es la punta visible de un iceberg bíblico al que él estaba unido por el conocimiento del* Catecismo, *por haber escuchado el rezo del* Angelus *(y haber participado en él), etc., datos que son religiosos y que no pueden ser suprimidos de su personalidad poética, so pena de asfixiarla traumáticamente, privándola de una atmósfera cultural de la que él asimiló por ósmosis los elementos, dispares pero eficientes, que en esa atmósfera latían.*

[56] En verdad te digo *es, probablemente, una de esas expresiones bíblicas que más fortuna han hecho en nuestra lengua coloquial, si bien alterada así: «Te digo de verdad que...» La referencia en Vallejo es bíblica y se corresponde a las palabras, ya citadas, con las que Cristo respondió a la súplica del «buen ladrón»* (Lc *23, 43):* «En verdad te digo *que hoy estarás conmigo en el paraíso» (ver nota 53). En la Versión Vulgata, este «logion» se construye sobre unos cuantos clisés o tópicos expresivos. Tales son:* Amen dico tibi (Mt *5, 26; 26, 34;* Mc *14, 30;* Lc *23, 39 ss),* Amen, amen dico tibi (Jn *13, 38),* Amen dico vobis (Mt *8, 10; 10, 14; 10, 23; 11, 11; 16, 28; 18, 3; 18, 18; 19, 23; 19, 28; 24, 2; 24, 34; 24, 47; 25, 45; 26, 13;* Mc *8, 12; 9, 1; 9, 41; 10, 15; 10, 29; 11, 23; 12, 43; 13, 30; 14, 9; 14, 18; 14, 25;* Lc *2, 24; 4, 25; 7, 9;*

— y *el verbo encarnado habita entre nosotros*
y el verbo encarnado habita al hundirse en el baño,
un alto grado de perfección («Lomo de las Sagradas escrituras», *OPC*, 271).[57]

d) En *Poemas humanos*

— al vino, un *ecce-homo* («Los nueve monstruos», *OPC*, 323).[58]
— ¡Amado sea
el que tiene hambre o sed
[...]
el justo sin espinas
[...]
el que lleva reloj y *ha visto a Dios* («Traspié entre dos estrellas», *OPC*, 405).[59]
— *dad de comer* a los novios,
dad de beber al diablo en vuestras manos ([«¡Ande desnudo...!»], *OPC*, 425).[60]

e) En *España, aparta de mí este cáliz*

— España, *aparta de mí este cáliz* [título del poemario] *(OPC*, 437).[61]
— o a Cervantes diciendo: «*Mi reino es de este mundo*, pero

9, 27), Amen quippe dico vobis (Mt *17, 20)*, Dico enim vobis (Mt *18, 10)*, Dico autem vobis (Mt *19, 9; 26, 29;* Lc *14, 24)*, Amen, amen dico vobis (Jn *1, 51; 3, 3; 3, 11; 5, 19; 5, 25; 6, 32; 6, 43; 6, 53; 8, 34; 8, 51; 8, 58; 10, 1; 10, 7; 16, 23...). Vallejo emplea la traducción de estos clisés tal y como es usada de manera uniforme en el lenguaje imitativo y en el oficializado: «En verdad te (os) digo». Ver nota 239.*

[57] *El «logion» bíblico de referencia es el de* Jn *1, 14: «Y el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros», recogido literalmente en el tercer elemento del* Angelus, *oración bien conocida por Vallejo (ver nota 49). Nada extraño que, sobre la base de esta y otras referencias bíblicas, Vallejo intente el montaje de la divinización de la madre colectiva que tendrá en* España, aparta de mí este cáliz *su punto más alto y entrañado de eficacia poética.*

[58] *La referencia bíblica es la expresión desolada de Pilato:* Ecce homo (Jn *19, 5) (ver nota 55). Ha pasado al lenguaje coloquial, sustantivándose: es como aparece aquí. El* DRAE *recoge el sustantivo así:* «Eccehomo, *m. Imagen de Jesucristo como lo presentó Pilatos al pueblo. // 2. fig. Persona lacerada, rota, de lastimoso aspecto». Expresiones similares son las que rezan: «Hecho un* cristo» *y «Poner a uno como un* cristo», *que el* DRAE *describe como maltratar, herir o azotar a uno con mucho rigor y crueldad.*

[59] *El «logion» bíblico es, indudablemente, el comúnmente llamado «las Bienaventuranzas»* (Mt *5, 1-12;* Lc *6, 20-23), recogido en los* Catecismos *del padre Astete* (CAR, *183-184) y del padre Ripalda* (ib., *388-389). De las ocho que ambos* Catecismos *enuncian, aquí se recogen tres: la cuarta («Bienaventurados* los que han hambre y sed *de justicia»), la sexta («Bienaventurados los limpios de corazón porque ellos* verán a Dios») *y la octava («Bienaventurados los que padecen persecución por la* Justicia *porque de ellos será el Reino de los cielos»); el sintagma* sin espinas, *aplicado a «justo» remite, sin duda, a esta octava bienaventuranza, ya que «espinas» remite, a su vez, a «corona de (sin) espinas», es decir, al Reino del sin-dolor (ver nota 28). Todo lo cual no es óbice para que en* Jn *1, 18 leamos: «A Dios no lo ha visto nadie jamás».*

[60] *La referencia inmediata de este pasaje es el* Catecismo. *El de Astete pregunta por las «Obras de Misericordia» y responde que son catorce, siete espirituales y siete corporales; de éstas, dice: «La segunda,* dar de comer *al hambriento; la tercera,* dar de beber *al sediento»* (CAR, *155). Lo mismo dice el de Ripalda* (CAR, *361). Esta referencia inmediata está apoyada en abundantes pasajes bíblicos en los que se defiende que el amor debe probarse por las obras, y se señala entre éstas el dar de comer, dar de beber, etc. Cristo dice en el Evangelio que no quedará sin recompensa ni un vaso de agua fresca dado en su nombre.*

[61] *Nadie ha dudado nunca de la eficacia del título que Vallejo dio a este poemario compuesto con ocasión de la Guerra Civil Española. Lo que aquí se quiere demostrar no es la eficacia de ese título, ni la del poemario. Aquí no se quiere demostrar otra cosa que ésta: ese título y algunos otros detalles del libro son referencias bíblicas o religiosas. Tengo obsesión por que esto esté muy claro. De ahí mi insistencia en escribirlo una y otra vez. Pues bien, el título del poemario es un «logion» evangélico que dice así en los Sinópticos: «Padre mío, si es posible, que pase de mí este cáliz»* (Mt *26, 39); «¡Abbá,* Padre!; *todo es posible para*

también del otro». (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 441).[62]

— ... *estaba escrito*
que vosotros haríais la luz (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 443).[63]

— ¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres! (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 443).[64]

— ¡Obrero, *salvador, redentor nuestro,*
perdónanos, hermano, *nuestras deudas!* (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 443).[65]

— orando *con sudor* desnudo (VII, [«Varios días el aire...»], *OPC,* 463).[66]

ti: aparta de mí este cáliz» (Mc *14, 36); «*Padre, *si quieres,* aparta de mí este cáliz» (Lc *22, 42). La identificación de «España» con «Padre» y de «Guerra» con «Cáliz» (la pasión y la muerte) es evidente. Lo significativo, en lo que a este estudio respecta, es que esa unión hipostática se construye sobre un «logion» bíblico que da al poemario entero un clima de Semana Santa.*

62 *El «logion» bíblico se encuentra en* Jn *19, 36, en el diálogo que mantienen Pilato y Jesús. Contexto de la Pasión, por tanto. Pilato le pregunta: «¿Eres tú el Rey de los judíos? [...] ¿Qué has hecho?» Y Jesús responde:* «Mi Reino *no* es de este mundo. *Si mi Reino fuese de este mundo, mi gente habría combatido para que yo no fuese entregado a los judíos; pero mi Reino no es de aquí». Como se observa, cambia de signo Vallejo la frase de Cristo, la amplía y la pone en boca de Cervantes.*

63 *Nos encontramos ante un pasaje saturado por un «logion» explícito y otro implícito. El explícito, «estaba escrito», abunda en el* NT: *Sabido es que los evangelistas y demás escritores neotestamentarios, en su interés por demostrar que en la persona de Cristo se cumplen puntualmente las profecías mesiánicas, es decir, en su interés por demostrar que Cristo es el Mesías anunciado y esperado, recurren al argumento de autoridad del* AT. *Pues bien, una de las expresiones técnicas para señalar esa autoridad es la aquí empleada por Vallejo:* Cfr. Lc *4, 8-13; 20, 17; 22, 37;* Jn *2, 17; 6, 45; 7, 38; 8, 17; 10, 34; 12, 15; etc. El «logion» implícito pertenece a* Gn *1, 3 donde leemos: «Dijo Dios: "Hágase la luz", y hubo luz»; se nos quiere decir que Dios es creador. Vallejo, al echar mano de esta referencia, está declarando dioses («creadores») a los milicianos muertos. Pero lo significativo literariamente es que el pasaje está construido sobre una estructura bíblica mesiánica en la que las dos referencias funcionan conjuntamente: lo que los milicianos hacen ahora* —ser creadores— *es el cumplimiento de algo* ya escrito *de manera profética; por tanto, ese cumplimiento es mesiánico, es decir, ellos son el auténtico mesías.*

64 *Está describiendo Vallejo la «era mesiánica» o «mundo mejor». Para ello se vale de un entramado de referencias bíblicas de carácter profético, expresado nítidamente por los verbos en futuro: «hablarán», «verán», «sabrán», «trabajarán», etc. Ver nota 20: allí queda dicho lo más importante respecto al entramado de estas referencias. Quiero añadir aquí tan sólo que «trabajarán», «engendrarán» son verbos que aluden implícitamente al derecho y mandato que se derivan de* Gn *1, 27-28.*

65 *Si el obrero (en cuanto* Masa) *es el mesías, también es, de por fuerza, el salvador y redentor —por tanto, dios— al que el hombre, para poder ser salvado y redimido, debe implorar perdón. El poeta lo hace valiéndose de un «logion» bíblico sacado del «Padrenuestro»: ver nota 52. Este «logion» está recogido, como es lógico, en los* Catecismos *de Astete y de Ripalda; y en la devoción popular, en cualquiera de cuyas manifestaciones, el Padrenuestro es pieza básica.*

66 *Si* España, aparta de mí este cáliz *es un libro situado poéticamente en un contexto o ambiente de Pasión, y, más en concreto, en el de la oración y agonía de Cristo en Getsemaní, el detalle de orar con* sudor *es congruente. El evangelista San Lucas, que era médico, es el que nos proporciona el documento de la*

— Varios días España está española.
[...]
Varios días, el mundo, camaradas,
el mundo está español hasta la muerte (VII, [«Varios días...»], *OPC*, 463).[67]

— *Dios te salve* (XIII, «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», *OPC*, 475).

— *Padre polvo que estás en los cielos* (XIII, «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», *OPC*, 475).[68]

— ¡Cuídate del que, *antes de que cante el gallo,*
negárate tres veces,
y del que te negó, después, tres veces! (XIV, [«Cuídate, España...»], *OPC*, 477).[69]

— *España, aparta de mí este cáliz* (XV, *OPC*, 479).[70]

2. Referencias litúrgicas

De las referencias bíblicas nos deslizamos insensiblemente, suavemente, a las eclesiales, es decir, a aquellas que tienen su marco acomodado de integración en la Iglesia, entendida preferentemente como institución organizada litúrgicamente. Ahora bien, siendo la Iglesia un cuerpo místico o comunidad cuya cabeza es Cristo, las referencias eclesiales no pueden ser entendidas como separadas de las bíblicas. Las separaciones que hago, pues, son puramente metodológicas, o, más bien, didácticas. Las referencias bíblico-religiosas forman un solo y único bloque o paquete que, a niveles críticos y casi estadísticos, el estudioso sospecha descubrir en la poesía de Vallejo porque cree atisbar en ésta indicios de aquéllas. Para convertir su sospecha en evidencia, somete ese bloque unitario y compacto a diferentes cortes, enfoques y modos de iluminación, con la única finalidad de conseguir que, a ser posible, no quede sin iluminar —y sin iluminar con la luz más apropiada— ningún rincón del campo que se ha fijado como ámbito de

referencia bíblica, al escribir: «Y sumido en angustia, insistía más en su oración. Su sudor *se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra»* (Lc *22, 44). Ver nota 268.*

[67] *En el contexto de agonía y pasión nocturnas «entre olivos», nos ofrece aquí Vallejo un «logion» de los más expresivos de la Pasión, ya que en él queda asumida y expresada toda la tremenda soledad del hombre-Dios: «Tristis est anima mea usque ad mortem»* (Mt *26, 38;* Mc *14, 34). Vallejo aplica este «logion» a la España agonizante, identificándola con la «tristeza» misma* (España está española: *lo triste y lo español son una misma y única cosa), y luego aplica esta tristeza al mundo entero, en un intento conseguido de universalidad; con ello, se ilustra eficacísimamente el dicho según el cual «todas las guerras son* mundiales».

[68] *El poema XIII de* España, aparta de mí este cáliz *es, seguramente, uno de los más tenazmente construidos sobre referencias bíblico-religiosas. Las plenamente estructurales son dos y funcionan sincrónicamente: la primera,* Dios te salve, *aparece diez veces y su referente principal y suficiente se documenta en la oración* Ave María —Dios te salve, María, *etc.— que, a su vez, procede, en su primera parte, del saludo del ángel, tal como aparece en la Versión Vulgata de* Lc *1, 28: «Ave María, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus...»; la segunda referencia,* Padre polvo que estás en los cielos, *se documenta en la «Oración dominical» o «Padre nuestro», que procede de las citas bíblicas ya aportadas aquí: ver nota 52. Es significativa la alteración del «logion» «Padre nuestro» por «Padre polvo» que ocurre veinte veces, es decir, dos veces en cada una de las diez estrofas de este «Redoble» que en principio Vallejo tituló «Himno», lo que explica el empleo de los versos llamados «decasílabos de himno», con acentos obligados en las sílabas tercera, sexta y novena.*

[69] *Ver nota 37. Allí quedan citados los pasajes evangélicos en los que se encuentra el «logion» «Antes de que cante el gallo, me negarás...», y el posterior cumplimiento de estas palabras en la negación de Pedro.*

[70] *Ver nota 61.*

investigación, es decir, de búsqueda. En este sentido, se hace preciso explicar mínimamente —no necesita más el lector de estas líneas— algunos términos empleados en los enfoques y modos de iluminar.

Liturgia significa, en su etimología griega, «obra pública», es decir, obra realizada por el pueblo. Tratándose del pueblo cristiano, la Liturgia es la obra pública realizada ritualmente por ese pueblo, que tiene carácter sacerdotal por ser parte misteriosamente viva de ese cuerpo cuyo sacerdote sumo es Cristo mismo. El modo concreto de hacerse sensible la Liturgia es ritual —o, lo que es lo mismo, conformado a unas normas previa y estrictamente establecidas— y ceremonial —o, lo que es lo mismo, acompañado de la solemnidad que al rito convenga en cada caso—. Más brevemente dicho: se trata de actos de culto que, desde una actitud previa y persistente de adoración, se dirigen a Dios y se desarrollan simbólicamente hasta convertirse medularmente en vivencia de la oración como respuesta a una llamada, como agradecimiento a un don gratuito, como petición de lo ordenada y convenientemente necesario, y como súplica confiada de valimiento en la gracia cristiana y eclesial, siempre a través y en nombre de un Cristo mediador —o, lo que es lo mismo, sacramento del encuentro del hombre con Dios— y en sintonía previamente aceptada —aunque no siempre nítidamente captada— con eso que se llama voluntad o querer de Dios. Todo lo cual se realiza, es decir, se significa de manera eficaz por medio de los sacramentos. Ver *Dz* 473, 491 ss, 703, 1618, 1959, 1573, etc.

Sacramento es palabra de origen latino. Significaba algo así como «jura de bandera», pero también «iniciación». Literalmente, sacramento vale tanto como decir «santo». Teológicamente significa signo sensible y eficaz de una gracia, es decir, un rito que significa una gracia, y que la da, independientemente de las disposiciones del ministro humano. La validez del sacramento queda asegurada por el ceremonial «social» de la Iglesia (cuerpo místico de Cristo). La licitud es algo que pertenece al ámbito de la conciencia de los sujetos del sacramento. Como es lógico, todos los Catecismos han tratado siempre el tema de los Sacramentos, enseñando que fueron instituidos por Cristo, que son siete, que tienen un carácter medicinal, curativo y justificador, que la gracia que dan la reciben de Cristo, etc. Ver *Dz* 324, 539, 849, 876, 931, 1058, etc.

Es claro que Vallejo no necesitaba saber todo esto. Seguramente sabía lo esencial. Pero no tenía necesidad de saberlo: la diferencia entre el escritor y el crítico consiste, como es notorio, en que el primero crea sin planificaciones críticas previas —no las necesita—, y el segundo lo único que debe hacer es colocar ante el texto, que el escritor le brinda objetivamente, una pantalla, esquema o plano, configurados de una determinada manera teórica, y centrar su trabajo en observar y describir si y cómo el objeto textual encaja en la pantalla, esquema o plano al que se lo está sometiendo. Vallejo, pues, hace referencias a los sacramentos —y a la liturgia, en general—, pero no dice que lo está haciendo; se descalificaría si lo dijera. Él lo hace y no lo dice; el crítico lo dice porque no lo hace.

2.1 *Referencias sacramentales*

Trataré, pues, el apartado de referencias litúrgicas, cumpliendo el plan presentado al comienzo del trabajo y colocando en primer lugar los sacramentos, no sólo por razo-

nes metodológicas, sino también por razones de carácter entitativo, como se desprende de las someras notas escritas arriba. En efecto, todo sacramento es un rito o ceremonia, pero no todo rito ni toda ceremonia tienen carácter sacramental.

En los Catecismos de Astete y Ripalda aprendió Vallejo que los sacramentos de la santa madre Iglesia —católica, apostólica y romana— son siete, a saber: Bautismo, Confirmación, Penitencia, Comunión, Extremaunción, Orden sacerdotal y Matrimonio. Ver *Dz* 465, 695, 844, 996, etc.

¿A cuántos hace referencia en su obra poética? A cinco: Bautismo, Comunión (al que llamaré aquí Eucaristía), Penitencia, Orden y Matrimonio. El lector sabe que no se trata de estudiar si Vallejo estudia estos sacramentos, sino tan sólo de dar fe de aquellos elementos lingüísticos que remiten referencialmente a esos cinco sacramentos. Por cierto: ni esos cinco sacramentos aparecen como referencia en todos los poemarios, ni, cuando aparecen, lo hacen con la misma frecuencia ni intensidad. Esto es lo que justifica, precisamente, su carácter de mera referencia y demuestra su talante en ningún caso tratadista ni doctrinal.

a) En *Los heraldos negros*

a.a Bautismo:

— en áureos coricanchas *bautizados* («Huaco», *OPC,* 97).
— ... Y *bautizar* la sombra
con sangre babilónica de noble gladiador («Pagana», *OPC,* 121).[71]

a.b Eucaristía:

— *Comunión* (título del poema «Comunión», *OPC,* 56).[72]
— mi testa, como una *hostia* en sangre tinta! («Ascuas», *OPC,* 60).[73]

[71] *El Bautismo es el sacramento de la regeneración, es decir, de la muerte y aniquilamiento de la naturaleza adánica y de la incorporación a la Iglesia y a Cristo.* Cfr. Dz *86, 287, 402, 696, 861, 895, 1057, etc. Bien. Si Vallejo habla de coricanchas —Kkorikáncha era el templo del Sol en Cuzco— «bautizados», está hablando de desnaturalización: se trata de un grito de reivindicación indigenista. De modo que «bautizados», que es una referencia sacramental, tiene una oculta connotación precolombina y antiespañola. Con lo que se demuestra una vez más que la referencia religiosa no entraña un contenido temático religioso en sentido positivo. Y ello, porque ni la connotación ni la funcionalidad que se le asigna a esa referencia tienen nada que ver con la Religión en cuanto vivida.*

[72] *Eucaristía significa literalmente «buena gracia», «buen regalo», y, en consecuencia, el agradecimiento de quien lo recibe, agradecimiento que se realiza en torno al cuerpo y sangre de Cristo, presente bajo apariencias de pan y vino en la acción eucarística o misa.* Cfr. Dz *424, 948 ss, 2195, 2300, etc. La* Comunión *es la participación en el* ágape *eucarístico. Ahorro al lector líneas y más líneas de citas bíblicas y de documentos del Magisterio eclesiástico que documentan esta referencia sacramental, básica en la poesía vallejiana, porque le supongo enterado, siquiera normalmente enterado.*

[73] Hostia *es la ofrenda física del sacrificio. Por tanto, es la «hoja redonda y delgada de pan ácimo que se hace para el sacrificio de la misa»* (DRAE) *y la «forma pequeña de ese mismo pan que se usa para la* comunión *de los fieles»* (DRAE). *Se trata, pues, de la forma consagrada en la misa o sacramento de la Eucaristía. Vallejo emplea el vocablo* hostia *en un tono entre masoquista y sacrílego, como se desprende del sintagma «en sangre tinta» que es una referencia a la comunión bajo las dos especies, reservada en tiempos de Vallejo para los ministros del rito eucarístico. «Testa» está, pues, dotada de carácter sacerdotal y, por*

— Quédate en la *hostia,*
ciega e impalpable,
como existe Dios («Para el alma imposible de mi amada», *OPC,* 117).

— Mis cálices todos aguardan abiertos
tus *hostias* de otoño y *vinos* de aurora («Amor», *OPC,* 126).

— Porque antes de la oblea que es *hostia* hecha de Ciencia,
está la *hostia,* oblea hecha de Providencia («Encaje de fiebre», *OPC,* 133).[74]

— en el *árbol cristiano* yo colgué mi nidal;
la *viña redentora* negó amor a mis copas;
Judith, la vida aleve, sesgó su *cuerpo hostial* («Pagana», *OPC,* 121).

— Un poyo con tres potos, es retablo
en que acaban de *alzar* labios en coro
la *eucaristía* de una chicha de oro («Nostalgias imperiales, I», *OPC,* 87).[75]

— [Amor] nos dará la libertad suprema
en *transubstanciación* azul, virtuosa,
contra lo ciego y lo fatal («Líneas», *OPC,* 114).[76]

— *Agape* (título del poema «Agape», *OPC,* 106).[77]

a.c Penitencia:

— Y saber que donde no hay *un Padrenuestro*
el Amor es un *Cristo pecador!* («Amor prohibido», *OPC,* 115).[78]

a.d Orden sacerdotal: en *Los heraldos negros* no aparece ninguna referencia a este sacramento. Lo mismo ocurre con el del Matrimonio.

tanto, identificada con Cristo cuya sangre será bebida por la amada, sacerdotalizada también. Se produce así, poéticamente, la identificación y la fusión de los amantes en totalidad hasta la muerte de ambos.

[74] *Ver nota 73. Además, hay una referencia a la* transubstanciación, *es decir, al misterio de la transformación de las sustancias del cuerpo y la sangre de Cristo que tiene efecto por las palabras rituales de la consagración eucarística en virtud del poder de Dios. Por ese medio se hacen presentes el cuerpo y la sangre, permaneciendo la realidad de las apariencias sensibles del pan y del vino. La doctrina de la transubstanciación es doctrina definida como dogma por la Iglesia* (Cfr. Dz *367, 402, 430, 542, 698, 2045, etc.), pero esa definición «no quiere ser una explicación objetiva de cómo y de la manera en que se lleva a cabo la presencia de Cristo»* (Cfr. *Karl Ranher y Herbert Vorgrimler,* Diccionario teológico, *Herder, Barcelona, 1966, col. 745).*

[75] *El lexema* alzar *es una referencia litúrgica porque existe la expresión popular «estar al alzar» para significar que la misa llega al momento de la consagración y de la elevación de la hostia y del cáliz por el sacerdote para adoración de los fieles. Paréceme este un pasaje representativo y paradigmático del uso que hace Vallejo de las referencias religiosas y de cómo ello no indica que sea necesariamente poeta religioso. Aquí la identificación de* eucaristía *y* chicha *coloca los dos lexemas al mismo nivel, con el consiguiente envilecimiento semántico del primero y el ennoblecimiento del segundo; como éste no puede lograrse sin aquél, el poeta recurre al «prestigio» que lo religioso tiene en el esquema de la comunicación lingüística que funciona en este pasaje, ya que tanto el emisor como el receptor conocen perfectamente el código y el referente. Fenómeno que, en general, y aunque no se diga aquí para cada uno, ocurre en todos los demás pasajes en los que explícita o implícitamente laten las referencias sacras.*

[76] *Ver nota 74.*

[77] Ágape *es palabra griega que significa «amor» en el* NT, *especialmente amor cristiano hacia el prójimo. En la época postapostólica,* ágape *es un término técnico que designaba la cena fraternal de carácter paralitúrgico que precedía a la celebración de la Eucaristía propiamente dicha.*

[78] *Referencia a la práctica de la confesión auricular, uno de cuyos elementos es la penitencia —aquí un* Padrenuestro— *que el confesor impone al penitente antes de darle la absolución. Evidentemente, este pasaje entraña una queja contra la «represión» religiosa.*

b) En *Trilce*

b.a Bautismo: en *Trilce* no aparece ninguna referencia a este sacramento.

b.b Eucaristía:

— ... en el facundo *ofertorio*
de los choclos (XXVIII, *OPC,* 170).[79]
— ... nos repartías [...]
aquellas ricas *hostias* de tiempo (XXIII, *OPC,* 165).[80]

b.c Penitencia: No aparece en *Trilce* ninguna referencia a este sacramento.

b.d Orden sacerdotal: No aparece en *Trilce* ninguna referencia a este sacramento.

b.e Matrimonio:

— Los *novios* sean *novios* en eternidad (V, *OPC,* 147).
— ... La cuja de los *novios* difuntos (XV, *OPC,* 157).
— La *novia* se volvía agua (XXXVII, *OPC,* 179).
— te he de esperar allá
en la confluencia del soplo y el hueso,
como antaño,
como antaño en la esquina de los *novios* ponientes de la tierra. (LXII, *OPC,* 204).[81]
— *«Me he casado»,*
me dice (XI, *OPC,* 153).
— *Se ha casado.*
Se ha casado. (XI, *OPC,* 153).[82]

c) En *Poemas en prosa* no aparecen referencias litúrgico-sacramentales.

d) En *Poemas humanos*

d.a Bautismo: no aparece ninguna referencia a este sacramento.

d.b Eucaristía:

— ... jamás olvides
que durante la *misa* no hay amigos («Los desgraciados», *OPC,* 383).[83]
— *bebo tu sangre* en cuanto a Cristo el duro,
como tu hueso en cuanto a Cristo el suave ([«Alfonso, estás...»],
OPC, 403).
— ¿Y qué dejar de hacer, que es lo peor?
Sino vivir, sino llegar
a ser lo que es uno entre millones
de *panes,* entre miles de *vinos,* entre cientos de bocas,

[79] Ofertorio *significa en el lenguaje litúrgico, y así lo recoge el* DRAE, *«parte de la misa, en la cual, antes de consagrar, ofrece a Dios el sacerdote la hostia y el vino del cáliz».*

[80] *Ver nota 73. Además, la referencia* hostia, *colocada en el ambiente doméstico, sacraliza el pan y consagra a la madre como sacerdotisa del hogar.*

[81] *Aunque sé que los lexemas* novios *y novia no pertenecen en exclusiva al aspecto religioso del matrimonio, también sé que no dejan de pertenecer del todo a él; razón suficiente para que puedan ser colocados dentro del amplio marco de referencias en el que estoy fijando mi atención.*

[82] Casado: *ver nota 81.*

[83] Misa: *acto central del culto cristiano. Oficio, rito, ceremonia y sacramento de la* eucaristía *(ver nota 72).*

entre el sol y su rayo que es la luna
y entre la *misa, el pan, el vino* y mi *alma* ([«Ello es que...»], *OPC,* 433).[84]

d.c Penitencia: no aparece ninguna referencia a este sacramento.

d.d Orden sacerdotal:

— [los labriegos] cambian ideas bebiendo
orden sacerdotal de una botella («Gleba», *OPC,* 301).[85]

d.e Matrimonio:

— un día hecho de una hora, a *los esposos* ([«¡Ande desnudo...»], *OPC,* 423).

— aprended de *los cónyuges* cuando hablan, y
de los solitarios, cuando callan;
dad de comer a los *novios* ([«¡Ande desnudo...»], *OPC,* 425).[86]

e) En *España, aparta de mí este cáliz:* no aparecen referencias a ninguno de los sacramentos.

2.2 *Referencias no sacramentales*

Al escribir «no sacramentales» quiero decir «no estrictamente sacramentales». Es necesaria esta matización porque en la práctica de la liturgia eclesial existen acciones y cosas que imitan, de alguna manera, a los sacramentos. Estas cosas y estas acciones se llaman *los sacramentales* y a ellos pertenecen, por ejemplo, el agua bendita, las bendiciones de objetos, etc. Son, en esencia, oraciones por medio de las cuales la Iglesia intercede por alguien *(Cfr.* Karl Rahner y Herbert Vorgrimler, *Diccionario teológico,* Herder, Barcelona, 1966, pp. 654-655).

Al lado de los sacramentales, considero los ritos, las ceremonias y los oficios. Aunque en la práctica las tres cosas son tan parecidas que llegan a ser la misma, o pueden llegar a serlo, teóricamente es menester tener los conceptos claros. *Rito* es, según el DRAE, «el conjunto de reglas establecidas para el culto y ceremonias religiosas». En los libros litúrgicos esas reglas están escritas en letra de color rojo, por lo que se llaman «rúbricas». *Ceremonia,* también según el DRAE, es toda «acción o acto exterior arreglado, por ley, estatuto o costumbre, para dar culto a las cosas divinas, o reverencia y honor a las humanas». Es claro que aquí nos referimos a las cosas divinas, en el sentido amplio de sagradas. *Oficios,* en fin, y leyendo de nuevo en el DRAE, son «funciones de iglesia,

[84] *El entramado de referencias eucarísticas desviadas de su denotación elemental, connota un vivir plenamente litúrgico, sacrificial y victimal, compartido —es decir, comulgado— con todos los seres, día y noche. Son claves referenciales:* bebo tu sangre, como tu hueso, misa, pan, vino, alma. *El complejo queda confirmado en cuanto litúrgico en los versos siguientes: «Hoy es* domingo; *de otra manera...»*

[85] *El sintagma* orden sacerdotal *es de una ambigüedad eminentemente poética: por un lado, hace referencia a la eucaristía —«bebiendo...»—; por otro, el sintagma mismo denota el sacramento que enuncia. En todo caso, la referencia litúrgica es innegable y connota la sacralización —la ordenación sacerdotal— de los labriegos en una especie de democratización de algo eminentemente carismático.*

[86] Esposos, cónyuges. *Ver notas 81 y 82.*

y más particularmente las de Semana Santa»; *oficio de difuntos* es «el que tiene destinado la Iglesia para rogar por los muertos». Se debe tener presente que no todos los ritos, ceremonias ni oficios son litúrgicos en sentido estricto, por lo que a ciertas funciones religiosas se les suele llamar paralitúrgicas, o paraliturgias.

Con estas observaciones por delante, aunque escuálidamente elementales, podemos seguir la pista y detectar las referencias que aquí llamo «no sacramentales».

a) En *Los heraldos negros*

— con rumores de *entierro* («Bajo los álamos», *OPC,* 65).
— Como *ánimas* que buscan *entierros* de oro absurdo («Retablo», *OPC,* 120).
— y tornaron de algún *entierro* humilde («Enereida», *OPC,* 136).[87]
— me da a luz el *sepelio* de una víspera («Líneas», *OPC,* 114).[88]
— levanta en alto tu *responso,* y pide
a Dios que siga siempre muerta («Verano», *OPC,* 77).[89]
— celebrando perpetuos *funerales* («Hojas de ébano», *OPC,* 92).
— Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus *oficios* («Retablo», *OPC,* 120).[90]
— la regarás de *agua bendita* todos
los días de pecado y de sepulcro («Verano», *OPC,* 77).[91]
— Las *pallas,* aquenando hondos suspiros («Terceto autóctono. I», *OPC,* 93).[92]

[87] *El lexema* entierro *no tiene exclusivamente carácter religioso, pero no lo excluye. El acto de «poner debajo de tierra» a los cadáveres ha sido siempre una costumbre ritual del cristianismo y es la última parte del llamado «Oficio de difuntos». El* Catecismo *del padre Astete cita «enterrar los muertos» como la séptima obra de misericordia corporal* (CAR, *155), y lo mismo hace el del padre Ripalda* (id., *361). En este contexto se sitúa, a mi juicio, el uso que Vallejo hace del vocablo. Queda confirmado con el lexema* ánimas *de «Retablo», elemento fundamental de todo el rito funerario y de las oraciones, también de las posteriores al rito, conocidas como «sufragios por las* ánimas *de los fieles difuntos» o ánimas* benditas.

[88] Sepelio *es, según el* DRAE, *la «acción de inhumar la Iglesia a los fieles». Es, pues, sinónimo de* entierro *(ver nota 87), pero con un carácter religioso más acentuado, lo que significa que se trata de una referencia meridianamente religiosa.*

[89] Responso *es, sencillamente, una oración por los muertos. Este sentido tiene el empleo que Vallejo hace del lexema: así lo demuestra el sintagma «pide a Dios» (ora, reza). En sentido estrictamente litúrgico, el responso es un* responsorio *por los difuntos, siendo el* responsorio *una plegaria dialogada en la que a las deprecaciones del ministro «responden» los fieles a coro, deprecando también.*

[90] *Dicho queda que* oficios *son funciones, es decir, conjunto de ceremonias religiosas, presididas y realizadas por el ministro sagrado idóneo. Vallejo hace «brujos azules» a los poetas y los coloca haciendo sus* oficios *en la* nave *(lexema que admite referencia religiosa, puesto que* nave *llama el* DRAE *a «cada uno de los espacios que entre muros o filas de arcadas se extienden a lo largo de los templos»). Por otra parte, desde siempre, la Iglesia ha sido considerada como la* Nave de Pedro, *el Apóstol pescador, y primer Papa.*

[91] *El* agua bendita *fue uno de los sacramentales más populares hasta no hace mucho. Se contenía, a la entrada de las iglesias, en las llamadas «pilas del agua bendita»; los fieles mojaban levemente en ella los dedos índice y corazón de la mano derecha y se santiguaban. Ello, porque el* agua bendita *es una de las cosas que limpian los pecados veniales. Hoy esas pilas están secas. El agua se bendice en la solemne Vigilia Pascual del Sábado Santo. El agua fue entendida en el* AT *como creatura de Dios —y es sentido que recogió en el siglo* XIII *Francisco de Asís, cantando a «la hermana agua, preciosa en su candor, casta y humilde»—, elemento purificador, lustral y vivificador. Ver notas 2 y 21. La Iglesia, por mandato de Cristo, hizo del agua natural la materia del sacramento del Bautismo. Ver nota 71. Para* bendición, *ver nota 94.*

[92] Pallas, *del quechua* paclla *(«campesino», y también «mujer casada de sangre noble»), son danzas (y danzaderas) religiosas incaicas. La referencia a lo religioso indígena corrobora la observación hecha sobre el sincretismo religioso del lenguaje poético de Vallejo y, por tanto, sobre el carácter no confesional, sino funcional, de las referencias religiosas de su poesía.*

b) En *Trilce*

— ... ¿Y este *duelo*
que enmarca la portada? (LXI, *OPC,* 203).[93]

— Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojarme en tu *bendición* y en tu llanto (LXV, *OPC,* 207).[94]

c) En *Poemas en prosa*

— Murió mi eternidad y estoy *velándola* («La violencia de las horas», *OPC,* 229).[95]

d) En *Poemas humanos*

— *Sermón* sobre la muerte (título de poema, *OPC,* 327).

— ¿Es para terminar,
mañana
[...]
que se hacen menester *sermón* y almendras? («Sermón sobre la muerte», *OPC,* 327).

— *Sermón* de la barbarie: estos papeles;
esdrújulo *retiro:* este pellejo («Sermón sobre la muerte», *OPC,* 327).

— dijeren «sí» el *sermón,* «no» la *plegaria* ([«¡Viniere el malo...!»], *OPC,* 427).[96]

— ... mas luego
me sostienes ahora en brazo de *honra fúnebre*
y sostienes el rumbo de las cosas en brazo de *honra fúnebre,*

[93] Duelo, *del latín* dolus, *significa dolor. Por extensión, se aplica a las demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento por la muerte de alguien, y también la «reunión de parientes, amigos o invitados que asisten a la casa mortuoria, a la conducción del cadáver al cementerio, o a los funerales»* (DRAE). *No es referencia religiosa en sentido estricto, pero, situada en el contexto del lenguaje funeral vallejiano, no le es ajeno el matiz religioso.*

[94] *Aunque para el cristiano todo lo bueno debe ser tenido como* bendición *de Dios* (Gn *1, 22) creador, se llama también* bendición *al deseo de esa bendición misma, impetrada oracionalmente por medio de una determinada forma litúrgica; en este sentido, es un sacramental. En el* AT *pronunciaban la fórmula de bendición los patriarcas, padres de familia, reyes y sacerdotes. También Cristo y los apóstoles bendicen. En la liturgia es el ministro o sacerdote quien bendice. El ministro o sacerdote del texto vallejiano es la madre. No es extraño, ya que en el* Catecismo *de Ripalda se dice que los hijos que «tratan de casarse» deben «tomar la* bendición *y consejo de sus padres»* (CAR, *356). El Ritual romano contiene fórmulas de bendición para toda suerte de personas y cosas, desde las mujeres embarazadas hasta los vehículos y las viviendas...*

[95] *El* velatorio *era —y es— una larga y numerosa ceremonia social que tenía lugar en el domicilio del difunto, estando aún éste de cuerpo presente. Tenía un marcado carácter religioso, ya que era parte sustancial de él el rezo ininterrumpido de oraciones por su eterno descanso.*

[96] *El* sermón *es un discurso sacro a cargo del sacerdote «predicador». El sermón litúrgico por excelencia se integra en la liturgia de la palabra de la misa y recibe el nombre de homilía cuando, basándose en alguna perícopa bíblica, se centra en la enseñanza y explicación de la doctrina cristiana o en alabanza panegírica de las virtudes de algún santo, siempre con el objetivo de que lo enseñado, explicado o alabado sirva de ejemplo a imitar por los fieles. Sermones paralitúrgicos eran los de triduos, novenas y* retiros *espirituales. En los retiros o* ejercicios *espirituales no podía faltar el «sermón de la muerte»; a él hace referencia Vallejo en estos pasajes suyos. El oír un sermón es una de las «cosas» por las que se perdona el pecado venial, según el padre Astete* (CAR, *169). El lexema* almendras *es una referencia popular: celebrado el bautizo, cuando los padrinos salían de la iglesia, la chiquillería los recibía en la calle —y los acompañaba hasta el domicilio del recién bautizado— al grito de «Padrino roñoso, mete la mano en el bolso», y otros semejantes; el padrino lanzaba al aire monedas, confites y* almendras *que, al caer, eran avariciosamente atrapadas por los chiquillos, en medio de una nunca pacífica algarabía. Une, pues, Vallejo dos realidades tradicionalmente unidas: el nacimiento (la cuna) y la muerte (la sepultura).*

la muerte de las cosas resumida en brazo de *honra fúnebre*.
([«De disturbio en disturbio...»], *OPC*, 345).[97]

— Alguien va en un *entierro* sollozando ([«Un hombre pasa...»]), *OPC*, 417).[98]
— no más inflexión precipitada
en *canto llano* («Panteón», *OPC*, 355).[99]
— *«Marcha nupcial»* (título de poema, *OPC*, 413).[100]

e) En *España, aparta de mí este cáliz*

— «*Cortejo* tras la toma de Bilbao» (título de VI, *OPC*, 461).[101]
— «Pequeño *responso* a un héroe de la República» (título de IX, *OPC*, 467).[102]

2.2.1 *Lugares*

a) En *Los heraldos negros*

— El *campanario* dobla... No hay quien abra
la *capilla* («Nostalgias imperiales, I», *OPC*, 87).[103]
— como un viejo esquilón de *camposanto* («Aldeana», *OPC*, 101).[104]
— como en una enlutada *catedral* («Yeso», *OPC*, 84).[105]
— tus pies resbalarán al *cementerio* («Ausente», *OPC*, 63).
— pasamos juntos las lilas
mostazas de un *cementerio* («Romería», *OPC*, 71).
— ya tras del *cementerio* se fue el sol («Yeso», *OPC*, 84).
— No he visto ni una flor de *cementerio* («Agape», *OPC*, 106).
— ... Húmeda tierra
de *cementerio* huele a sangre amada («El pan nuestro», *OPC*, 110).

[97] Honras fúnebres *son el conjunto de oficios, ritos y ceremonias de carácter religioso, aunque no sólo religioso, en honor de los difuntos, ya con ocasión del entierro (ver nota 87), ya al mes del fallecimiento («funeral de trigésima»), ya al cumplirse el primer año de su muerte («cabo de año»), ya en años sucesivos («aniversario»), ya, en fin, los actos del «día de todos los difuntos» que se celebra el día 2 de noviembre.*

[98] *Ver nota 87.*

[99] Canto llano *es el canto litúrgico por excelencia, conocido más comúnmente como* canto gregoriano, *en razón de haber sido su gran reformador y propulsor el Papa San Gregorio I Magno (540-604).*

[100] *El sintagma que da título al poema está tomado del rito de celebración del Matrimonio que comienza con la entrada de novios y padrinos en el templo, a los sones de la* marcha nupcial. *Las de Mendelsshon y Wagner, ninguna de ellas de carácter religioso, son, sin embargo, las más frecuente y furiosamente ejecutadas en las ceremonias nupciales.*

[101] Cortejo *es el conjunto de personas que forman el acompañamiento en una ceremonia. De por sí no tiene carácter religioso, pero en este poema hay un sintagma que autoriza su consideración como referencia religiosa; dice: «en descanso tu paz»; es el R.I.P. (requiescat in pace) de los epitafios funerarios. Ver nota 292.*

[102] *Ver nota 89.*

[103] *El sello religioso de* campanario *y de* capilla *no precisa comentario. Sí subrayo que ese sello viene fijado en su especial significación fúnebre por el verbo* doblar *que es «tocar las campanas a muerto». Ver nota 237.*

[104] Camposanto *es una manera de llamar al cementerio de los católicos. Ver nota 106.*

[105] Catedral *es un adjetivo al que ha sido amputado el sustantivo «iglesia». Proviene del latín* cathedra *(que, a su vez, proviene del griego* cázedra) *y significa «cadera» y, por tanto, asiento. Llámase* catedral *a la iglesia matriz de una diócesis porque en ella se encuentra la* cátedra *del obispo, es decir, el asiento donde apoya su cadera.*

— El *cementerio* de Santiago («Enereida», *OPC*, 136).[106]
— el *claustro* de un silencio («Espergesia», *OPC*, 138).[107]
— Yo soy la gracia incaica que se roe
en áureos *coricanchas* bautizados («Huaco», *OPC*, 97).[108]
— Si a fuerza de llorar el *mausoleo* («Verano», *OPC*, 77).[109]
— será el blanco *panteón* tu cautiverio («Ausente», *OPC*, 63).[110]
— los días de pecado y de *sepulcro* («Verano», *OPC*, 77).[111]
— ... Y en una sepultura
los dos nos dormiremos, como dos hermanitos («El poeta a su amada», *OPC*, 76).[112]
— en el hueco de inmensa *sepultura* («Los dados eternos», *OPC*, 122).
— en la turbia pupila de cascajo
de abierta *sepultura* («Hojas de ébano», *OPC*, 92).[113]
— en la propia *tumba* de mortal herida («Sauce», *OPC*, 62).
— ... quién descuelga
sin piedad nuestros nervios,
cordeles ya gastados, a la *tumba!*
[...]
¡La *tumba* es todavía
un sexo de mujer que atrae el hombre! («Desnudo en barro», *OPC*, 113).
— ... como negra cuchara

[106] Cementerio *significa «dormitorio» y proviene del griego* koimetérion. *Lo cual quiere decir que* cementerio *es el lugar donde los muertos duermen el sueño eterno. De un modo u otro, en todas las épocas, se ha considerado como sagrado el lugar de los muertos; entre los griegos, el dios del Hades era Plutón, y el árbol a él consagrado —y plantado al lado de las tumbas— era el ciprés. El Plutón griego se fusionó con el «Dives Pater» latino, llegando a suplantarlo casi por completo. Horacio, en la Oda IV del Libro I, cantó: «El discurso de la vida breve nos veda las largas esperanzas. Pronto te abrumarán la noche y los manes fabulosos y* la morada de Plutón, *menesterosa; allá, así que entrares, ni con los dados sortearás la realeza del vino ni admirarás al tierno Lícidas por quien ahora la juventud se abrasa y por quien muy pronto se caldearán las vírgenes doncellas». Y en la Oda XIV, del Libro II: «Hay que dejar tierra y vivienda; y de todos los árboles que siembras, ninguno, sino los aborrecibles* cipreses, *irá en pos de su señor efímero». Una rama de ciprés en la puerta de una casa romana era señal de luto en esa casa. A la vista está que los cementerios cristianos han conservado las mesnadas de cipreses como lanzas vigilantes del reposo póstumo de sus moradores.*

[107] Claustro *proviene del latín* claustrum *y significa «cerrado». Es el lugar que, en forma de galerías con columnas y arcos, cerca el patio principal de una iglesia o monasterio.*

[108] Coricanchas: *ver nota 71.*

[109] Mausoleo *significa «sepulcro magnífico». Su nombre proviene de Mausolo, rey de Caria, a quien su mujer, Artemisa, mandó erigir un suntuoso sepulcro. La referencia religiosa es posible por la sinonimia relativa con «sepulcro» (ver nota 111) dentro del léxico funerario de Vallejo.*

[110] Panteón *es un monumento funerario destinado a varias personas de una familia, institución, etc. Proviene del latín* Pantheon, *que, a su vez, proviene del griego* pan *(«todo») y* zeós *(«dios»). En Roma, en efecto, se construyó el Panteón, templo dedicado al culto de todos los dioses. Aquí, sinónimo de* mausoleo *(ver nota 109) y de* sepulcro *(ver nota 111).*

[111] Sepulcro *significa una construcción, en general de piedra, levantada del suelo para introducir en ella el cadáver del difunto. Pero, en el lenguaje ordinario,* sepulcro *es sinónimo de* sepultura, *es decir, un hoyo hecho en la tierra para enterrar al muerto. El aspecto religioso viene dado a* sepulcro *por la palabra* pecado *a la que está copulativamente unido.*

[112] Sepultura: *ver nota 111. Lo interesante de este pasaje es que Vallejo, siguiendo una viejísima tradición, identifica* sepultura *con «cuna», y* muerte *con «sueño», conservando así el significado de «dormitorio» para* cementerio. *La liturgia fúnebre católica juega con estos elementos y los pone al servicio de la plegaria, suplicando el «descanso» eterno para los ya entregados al sueño de la muerte.*

[113] *Ver notas 111 y 112.*

de amarga esencia humana, la *tumba* («La cena miserable», *OPC,* 116).
— Y la *tumba* será una gran pupila («El tálamo eterno», *OPC,* 118).
— Y cuando pienso así, dulce es la *tumba* («El tálamo eterno», *OPC,* 118).[114]

b) En *Trilce*

— Entre la *columnata* de tus huesos (LXV, *OPC,* 207).
— de gallos ajisecos soberbiamente,
soberbiamente ennavajados
de *cúpulas* (LXXI, *OPC,* 213).[115]
— como en par de mal rebocados *sepulcros* (XI, *OPC,* 153).
— Al borde de un *sepulcro* florecido
transcurren dos marías llorando
[...]
Del borde un *sepulcro* removido
se alejan dos marías cantando (XXIV, *OPC,* 166).
— ... ¡Cuándo vendrá
el domingo bocón y mudo del *sepulcro!* (LX, *OPC,* 202).[116]
— y el sírvete materno no sale de la
tumba (XXVIII, *OPC,* 170).[117]

c) En *Poemas en prosa*

— ... aun entre las mil voces de la *Capilla Sixtina!* ([«Una mujer...»], *OPC,* 253).[118]
— ... agrandar las pupilas de la madre, como en las sanciones de los *confesionarios!* ([«Una mujer...»], *OPC,* 253).[119]
— Nunca, sino ahora, vi la luz áurea del sol sobre *las cúpulas del Sacré-Coeur* («Hallazgo de la vida», *OPC,* 249).[120]
— ... de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi *tumba* una brizna de yerba al menos («Voy a hablar de la esperanza», *OPC,* 243).
— Una casa vive únicamente de hombres, como una *tumba.* De aquí esa

[114] Tumba: *es una construcción levantada de piedra en la que está sepultado un cadáver. Es, pues, sinónimo estricto de* túmulo *y de* sepulcro; *por ello, lo es también de* sepultura. *Ver nota 111. No entro aquí en el significado connotativo que* tumba *adquiere en cada uno de los pasajes vallejianos —tan abundantes— en que aparece. Me basta insistir en su perfil de referencia religiosa local, por ser término que pertenece al campo léxico-semántico de «muerte», tan amplio y eficaz en la poesía de Vallejo.*

[115] Cúpula *es término técnico de la Arquitectura y significa bóveda de media esfera. Como ha sido —y es— forma muy empleada en la construcción de los templos, cuando se habla de* cúpula *se entiende decir, de ordinario, la dicha parte de la construcción o fábrica sacra. Es, pues, una referencia religiosa local.*

[116] Sepulcro: *ver notas 111 y 112. Anoto el carácter semántico que adquiere* sepulcro *al ser identificado con* domingo *—referencia religiosa—, en cuanto «día de descanso» o «fiesta de guardar».*

[117] *Ver notas 111, 112 y 114.*

[118] *La* Capilla Sixtina *es una referencia doble: por un lado, señala el lugar del Vaticano que se llama así; por otro, se refiere al coro oficial llamado «Capilla Sixtina». Parece indudable que aquí se trata de la segunda referencia, como indica el sintagma «las mil voces». En cualquier caso, la referencia es religiosa.*

[119] *Propiamente hablando,* confesionario *debería ser considerado como un objeto, pero la descripción que ofrece el* DRAE *admite la consideración local: «Mueble —leemos— dentro del cual se coloca el sacerdote para oír las confesiones sacramentales en las iglesias».* Las sanciones *son, evidentemente, la penitencia sacramental que impone el confesor y que el penitente debe cumplir.*

[120] Cúpula: *ver nota 115. Aquí las del Sacré-Coeur de París.*

irresistible semejanza entre una casa y una *tumba.* Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la *tumba* se nutre de la muerte del hombre ([«No vive ya nadie...»], *OPC,* 255).[121]

d) En *Poemas humanos*

— tenga éxito la tregua de la *bóveda!* ([«¡Ande desnudo...!»], *OPC,* 425).[122]
— incógnito atravieso el *cementerio* ([«Quedéme a calentar...»], *OPC,* 357).[123]
— ... compuesto de suplicantes *gradas*
y, más allá, de torrenciales *torres* ([«Al fin un monte...»], *OPC,* 391).[124]
— y a sus hijos que juegan en la *iglesia* ([«los mineros salieron...»], *OPC,* 295).[125]
— *«Panteón»* (título de poema, *OPC,* 355).[126]
— pena física, *pórtico* influyente ([«La vida, esta vida...»], *OPC,* 363).[127]
— ... los *sarcófagos* ([«La paz...»], *OPC,* 395).
— Vanse de su piel, rascándose el *sarcófago* en que nacen
y suben por su muerte de hora en hora («Traspié entre dos estrellas», *OPC,* 405).[128]
— con el bravo recoto de los *templos!* («Telúrica y magnética», *OPC,* 299).
— ... si destapo,
de un solo sombrerazo, mis diez *templos!* («Telúrica y magnética», *OPC,* 299).[129]
— ... y rehúses
entusiasmarte por la muerte tanto
y por la vida, con tu sola *tumba* ([«Otro poco de calma...»], *OPC,* 313).
— que no hay nadie en mi *tumba* («Aniversario», *OPC,* 333).
— ... que no es de pobres
la pena, el sollozar junto a su *tumba* («Los desgraciados», *OPC,* 381).
— en la apertura de la doble *tumba*

121 Tumba: *ver nota 114.*

122 Bóveda: *es término que pertenece al campo de la Arquitectura. Pero los poetas románticos lo emplearon casi siempre referido a «templo». Vallejo, aunque en una expresión nueva, mantiene la referencia. Ver nota 115.*

123 Cementerio: *ver nota 106.*

124 Gradas *es lexema de referencia religiosa segura. La documenta el adjetivo «suplicante». En cuanto a* torres *ni se plantea el caso.*

125 Iglesia: *localmente es sinónimo de* templo. *Ver nota 129.*

126 Panteón: *ver nota 110.*

127 Pórtico *es término arquitectónico y significa «sitio cubierto con columnas que se construye delante de los templos u otros edificios suntuosos» (ver nota 129). Significa también «galería con arcadas y columnas a lo largo de un muro de fachada o de patio»* (DRAE), *significado que lo acerca a* claustro *(ver nota 107).*

128 Sarcófago: *proviene del griego* sarcofagós *que literalmente significa «que come carne». En castellano es sinónimo de* sepulcro, sepultura, tumba, *etc. Ver notas 110, 111, 112, 114...*

129 Templo: *significa edificio o lugar destinado públicamente al culto. La historia de la humanidad podría ser estudiada, y tal vez comprendida, siguiendo la línea de sus templos. El templo es el lugar religioso por excelencia. En la tradición cristiana es sinónimo de* iglesia *(ver nota 125), lo cual subraya su carácter de local destinado a la asamblea o reunión comunitaria.*

de esa otra *tumba* con tu sér,
y de ésta de caoba con tu estar ([«Alfonso: estás mirándome...»], *OPC*, 403).

— La cólera que quiebra al bien en dudas,
a la duda, en tres arcos semejantes
y al arco, luego, en *tumbas* imprevistas ([«La cólera que quiebra...»], *OPC*, 415).[130]

e) En *España, aparta de mí este cáliz*

— los *cementerios* fueron bombardeados,
y los muertos inmortales,
de vigilantes huesos y hombro eterno, de las *tumbas* (II, «Batallas», *OPC*, 449).[131]
— ¡Cómo vais a bajar las *gradas* del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena! (XV, «España, aparta de mí este cáliz», *OPC*, 479).[132]
— humea ante mi *tumba* la alegría (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC*, 439).
— [cambian] de llave las *tumbas* en tu pecho (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC*, 441).
— De su imán para abajo, ¡ay de mi *tumba!* (V, «Imagen española de la muerte», *OPC*, 459).
— Quedóse el libro y nada más, que no hay
insectos en la *tumba* (IX, «Pequeño responso a un héroe de la República», *OPC*, 467).
— da *tumba* la guerra, da caer (X, «Invierno en la batalla de Teruel», *OPC*, 469).[133]

2.2.2 *Objetos* (= «cosas», en general)

a) En *Los heraldos negros*

— timbres de *aceros* («Sauce», *OPC*, 62).[134]
— Hacia el *altar* fulgente va el gentío («Terceto autóctono, II», *OPC*, 94).
— Hay ganas de un gran beso que *amortaje* a la Vida («Los anillos fatigados», *OPC*, 123).
— el *ara* primitiva se sahúma («Mayo», *OPC*, 99).[135]
— como un obispo triste que llegara

[130] Tumba: *ver notas 110, 111, 112, 114, 126, 128. Repito una vez más que el hecho de que la referencia sea religiosa no quiere decir que sea religioso el sentido de esa referencia en el texto.*

[131] Cementerio: *ver nota 106.* Tumba: *ver notas 110, 111, 112, 114, 126, 128, 130.*

[132] Gradas: *ver nota 124. Al escribir Vallejo «gradas del alfabeto» confiesa el carácter sagrado de la cultura y lamenta que el bajar esas gradas es indicio de la desacralización o pérdida de importancia de la cultura misma.*

[133] Tumba: *ver notas 110, 111, 112, 114, 126, 128 y 130.*

[134] Aceros: *aquí, sin duda, «campanas».*

[135] Ara: *es el corazón del altar ya que se trata de la piedra consagrada sobre la que se celebra el sacrificio (de la misa). Antiguamente contenía, en un pequeño receptáculo central, reliquias de mártires y santos. El adjetivo «primitiva» que Vallejo aplica a* ara *puede privar a ésta de su carácter confesional, pero no del religioso que tiene por definición.*

de lejos a buscar y bendecir
los rotos *aros* de unos muertos novios («Verano», *OPC*, 77).[136]
— cuando abra su gran O de burla el *ataúd* («Avestruz», *OPC*, 64).
— como clavo que cierra un *ataúd!* («Yeso», *OPC*, 84).
— Y maya en mi Pacífico
un náufrago *ataúd* («Rosa blanca», *OPC*, 108).
— al *ataúd* de mi sendero,
donde me ahueso para ti («Lluvia», *OPC*, 125).[137]
— Por eso ¡oh, negro *cáliz!* aun cuando ya te fuiste («La copa negra», *OPC*, 81).[138]
— gime en el *cáliz* de la esquila triste («Nostalgias imperiales, III», *OPC*, 89).
— que existe en el *cáliz* donde tu alma existe («Amor prohibido», *OPC*, 115).
— la angustia del amor, como en un *cáliz*
de dulce eternidad y negra aurora («El tálamo eterno», *OPC*, 118).
— Mis *cálices* todos aguardan abiertos («Amor», *OPC*, 126).[139]
— Hoy que en mis ojos brujos hay *candelas*,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus *velas* («Los dados eternos», *OPC*, 122).[140]
— Tus lutos trenzan mi gran *cilicio* («Nervazón de angustia», *OPC*, 57).
— ... Y de tus trenzas fabrican sus *cilicios* («Retablo», *OPC*, 120).[141]
— ... Aquí ya todo está vestido
de *dolor riguroso* («Yeso», *OPC*, 84).[142]
— *enrosarian* un símbolo en sus giros («Terceto autóctono», I», *OPC*, 93).[143]
— La Tierra tiene bordes de *féretro* en la sombra («La copa negra», *OPC*, 81).

[136] Aros: *equivale aquí a «anillos de boda», como lo atestigua el lexema «novios». Que se trata de una referencia religiosa lo delatan los lexemas «obispo» y «bendecir».*

[137] Ataúd: *caja, normalmente de madera, en la que se pone el cadáver para, luego, enterrarlo.*

[138] Cáliz: *es uno de los objetos indispensables para la celebración del sacrificio de la misa. Significa «copa», «vaso». Como destinado a contener la sangre de Cristo, necesita estar consagrado y se fabrica con materiales preciosos. «Apurar el cáliz», «beber el cáliz», son expresiones que significan «sufrir dolores y amarguras»: es significado que del Evangelio ha pasado al lenguaje poético y coloquial. Vallejo lo asumirá en su último libro. Ya en este pasaje aparecen «copa de mal» y «copa de sombra» que adquieren sentido, precisamente, por su relación con* cáliz.

[139] *Ver nota 138.*

[140] *«Los datos eternos» es un poema construido de manera lúdico-ritual, como una ceremonia. En ese contexto, se convierten en referencias religioso-litúrgicas los lexemas «candelas» y «velas». Las rúbricas exigen para la celebración de la misa dos* velas, *por lo menos.* Candelas *es sinónimo de* velas: *la fiesta de la Purificación se llama popularmente «Fiesta de las* Candelas», *o «Candelaria» porque en ella se asiste a la procesión y a la misa portando candelas encendidas.*

[141] Cilicio: *aunque la Biblia habla del cilicio como vestidura de luto* (Gn *37, 34;* 4R *6, 30;* Jdt *4, 9; etc.), de ordinario es entendio como un instrumento de penitencia usado por los religiosos y religiosas de ciertas Órdenes de estricta observancia aún hoy. Es, en esencia, una faja o cinturón ancho de alambres entrelazados y con puntas que mortifican la carne cuando se ciñen a ella. Vallejo se refiere a Rubén Darío y a sus imitadores y afirma que lo que en él es naturalidad, elegancia y belleza («trenzas»), es en ellos tormento, dolor y ascesis laboriosa («cilicios»). Lo significativo es que ha tomado el lexema religioso* cilicio *como el más adecuado para decirlo poéticamente.*

[142] *La referencia religiosa está implícita, como otras veces; esta vez, en el sintagma «dolor riguroso» que resulta alterado respecto a su modelo:* «luto *riguroso».*

[143] Enrosarian *es neologismo construido sobre el lexema* rosario *(ver nota 151).*

— oscuro sinsabor de féretro («Espergesia», *OPC*, 138).[144]
— reduciéndolo a *fúnebres olores* («Hojas de ébano», *OPC*, 92).
— y es, entre *inciensos, cirios* y *cantares*
el moderno *dios-sol* para el labriego («Terceto autóctono, I», *OPC*, 93).[145]
— llorar de *bronces* («Ausente», *OPC*, 63).[146]
— Tu cabello es la hilacha de una *mitra*
de ensueño que perdí! («Comunión», *OPC*, 56).[147]
— Y pondrá el silencio de su dignidad
con *óleos* quemantes el punto final («Heces», *OPC*, 79).[148]
— Lleva, trae, abstraído, *reliquias*, cosas («Enereida», *OPC*, 137).[149]
— *«Retablo»* (título de poema, *OPC*, 120).[150]
— con gran *rosario* de amatistas y oros («Verano», *OPC*, 77).[151]
- *«Santoral»* (título de poema, *OPC*, 124).[152]
— y *habrán tocado a sombra* nuestros labios difuntos («El poeta a su amada», *OPC*, 76).[153]

[144] Féretro: *ataúd. Ver nota 137.*

[145] *Señala aquí Vallejo tres elementos que contribuyen a una ceremonia religiosa, una procesión en este caso:* incienso *es un producto vegetal que se quema en algunos actos religiosos y despide un olor inconfundible;* cirios *es sinónimo de «velas»;* cantares *son melodías populares y sencillas con que se reza o alaba al santo sacado en procesión.*

[146] Bronces: *«campanas».*

[147] Mitra: *«Toca alta y apuntada con que en las grandes solemnidades se cubren la cabeza los arzobispos, obispos y algunas otras personas eclesiásticas que como honor disfrutan este privilegio»* (DRAE). *Con toda seguridad, Vallejo poetiza en estos versos su temprana y frustrada vocación sacerdotal. Ver nota 184.*

[148] Óleos: *es lexema de penetrante referencia religiosa. Aparte del óleo con que en la* Biblia *son ungidos ciertos personajes y el tabernáculo, aquí interesa saber que en algunas ceremonias de la Iglesia se emplean los* óleos, *que son de aceite puro de oliva, bendecidos o consagrados cada año por el obispo en la solemne ceremonia matutina del Jueves Santo, y distribuidos a todas las parroquias de su diócesis. Existen dos clases de* óleos: *el «de los catecúmenos», que se emplea en las ceremonias sacramentales del Bautismo, de la Confirmación, del Orden sacerdotal y de la Consagración episcopal; y el «de los enfermos», que se emplea en la administración de la antes llamada Extremaunción. Como Vallejo habla de «punto final», parece lógico que los* óleos *tengan aquí la última unción como referente religioso.*

[149] Reliquias: *quiere decir «restos», «residuos». En lenguaje eclesiástico se entiende por* reliquias *todo aquello que, por haber pertenecido a un santo (una parte de su cuerpo, etc.) o por haberlo tocado (vestiduras, objetos personales, etc.), es digno de veneración, tanto más profunda cuanto más insigne sea la reliquia. Dada la manía milagrera del pueblo, las reliquias se convirtieron en un verdadero fraude comercial. La Iglesia exige que toda reliquia sea auténtica, y ello de manera oficial, por medio de un documento que se llama, cabalmente,* la auténtica.

[150] Retablo: *es término de la arquitectura religiosa y significa una «obra hecha de piedra, madera u otra materia, que compone la decoración de un altar»* (DRAE) *y muy en especial del altar mayor de un templo. De ordinario, esa decoración se centra en un conjunto de figuras, esculpidas, talladas o pintadas, que representan una historia seriada, por ejemplo, los Misterios del Rosario, etc.*

[151] Rosario: *quiere decir aquí «serie», «cantidad». El* rosario, *instrumento devocional, es una «sarta de cuentas, separadas de diez en diez por otras de distinto tamaño, anudada por sus dos extremos a una cruz, precedida por lo común de tres cuentas pequeñas»* (DRAE). *El rezo del Rosario es la práctica piadosa mariana más popular, muy en especial en los lugares cristianos, de la primera mitad de este siglo.*

[152] Santoral: *libro que contiene las vidas de los santos y los días en los que se celebran sus fiestas que, de ordinario, coinciden con su* dies natalis, *es decir, con el día de su muerte. Para la Iglesia, la muerte es el natalicio para el cielo. Siendo mártires una gran mayoría de los santos, llámase también al Santoral* Martirologio. *El más célebre es del cardenal Baronio, citado ya en estas páginas. Ver nota 53.*

[153] *Usando el mecanismo al que ya me he referido varias veces, Vallejo nos ofrece una referencia religiosa implícita: «tocar a sombra» es «tocar a muerto». Ver nota 146.*

— Luce el Apóstol en su *trono,* luego («Terceto autóctono, I», *OPC,* 93).[154]

b) En *Trilce*

— Se va al *altar,* el *cirio* para
que no le pasase nada a mi madre (LXVII, *OPC,* 189).[155]

— Numerosa familia que dejamos
no ha mucho, hoy nadie en vela, y ni una *cera*
puso en el *ara* para que volviéramos (LXI, *OPC,* 203).[156]

— Me esperará tu *arco* de asombro,
las *tonsuradas columnas* de tus ansias (LXV, *OPC,* 207).

— Bajo los dobles *arcos* de tu sangre (LXV, *OPC,* 207).[157]

— Pero una mañana sin mañana
entre los *aros* de que enviudemos (VIII, *OPC,* 150).

— Pero, eso sí, los *aros* receñidos, barreados (XXXIX, *OPC,* 181).[158]

— y pregona desde descalzos *atriles* (VII, *OPC,* 149).[159]

— ... traza de haber tenido
por las narices
a dos *badajos* inacordes de tiempo
en una misma *campana* (XXXIII, *OPC,* 175).[160]

— desde qué hora el *bordón,* al ser portado,
sustenta y no es sustentado (LXVIII, *OPC,* 210).[161]

— Un enfermo lee la Prensa, como en *facistol* (LV, *OPC,* 197).[162]

[154] Trono: *el* DRAE, *en la acepción tercera del vocablo* trono, *dice: «Lugar o sitio en el que se coloca la efigie de un santo cuando se le quiere honrar con culto más solemne». Se trata, en especial, de las «andas» o «carrozas» en las que son portadas o llevadas en las procesiones dichas efigies. En España llamamos «pasos» a las carrozas de las procesiones o desfiles procesionales de la Semana Santa; pero en Andalucía, y en alguna otra región, se les llama* tronos.

[155] Cirios: *ver notas 140 y 145.* Altar: *es lexema que no precisa documentación alguna para presentarse como referencia litúrgica.*

[156] Ara: *ver nota 135.*

[157] Arco: *es lexema de referencia local, más que objetual. Ver notas 107 y 127.*

[158] Aros: *ver nota 136.*

[159] Atril: *es vocablo de etimología no muy segura técnicamente, pero parece indudable que tiene mucho que ver con el latín* lector. *De ahí que el* DRAE *lo describe como «mueble en forma de plano inclinado, con pie o sin él, que sirve para sostener libros o papeles abiertos* y leer *con más comodidad». Sabido es que, muy tempranamente, al irse configurando las diversas ceremonias religiosas —y las de la misa muy especialmente—, la lectura empezó a tener una importancia decisiva; fueron necesarias personas preparadas para desempeñar el oficio de lectores: se colocaban en el sitio óptimo para que su lectura fuera oída y escuchada de la manera más eficaz posible, en tiempos en los que la parafernalia de cables, micrófonos y altavoces estaba aún muy lejos. Así nació —mejor dicho, fue adoptado, porque ya existía— el ambón o púlpito, cada vez más elevado; y así nació —o fue adoptado— el atril. Luego pasó a ocupar también un lugar en el altar, como soporte inclinado del misal. En fin, entró en las bibliotecas y escritorios monacales y, de una forma u otra, ha llegado hasta hoy, ya no reducido, por cierto, al ámbito litúrgico.*

[160] Badajo: *tiene existencia funcional por relación a* campana. *Aunque ninguno de los dos lexemas sea una referencia exclusivamente religiosa, la tradición y el uso han atribuido a la campana —y, consiguientemente, al* badajo— *carta de estrechísima vecindad en la piedad popular.*

[161] *Indudablemente, la acepción más congruente de* bordón *en este texto es la de «bastón o palo» que sirve para ayudarse a caminar. En la* Biblia *el bastón es con frecuencia báculo de autoridad. En los tiempos lejanos de las peregrinaciones, especialísimamente de las jacobeas, el* bordón *era uno de los instrumentos caracterizadores del peregrino.*

[162] Facistol: *es un atril (ver nota 159) lo suficientemente grande como para soportar libros de peso y dimensiones no manuales y que debían ser leídos a una cierta distancia y casi siempre en condiciones poco*

— Y el mes y medio transcurrido alcanza
para una *mortaja*, hasta demás (LXXII, *OPC*, 214).[163]

— ... sólo ella, nos sabrá
a todos en las blancas hojas
de *las partidas*.
Esa guardarropía, ella sola,
al volver de cada facción,
de cada *candelabro*
ciego de nacimiento (XXXIX, *OPC*, 191).[164]

c) En *Poemas en prosa*

— «Lomo de las *Sagradas Escrituras*» (título de poema, *OPC*, 271).[165]

d) En *Poemas humanos*

— cepillando mi ropa al son de un muerto
o sentado borracho en mi *ataúd* ([«Y no me digan nada...»],
OPC, 377).[166]

— deglución translaticia *bajo palio* («Primavera tuberosa», *OPC*, 283).[167]

— éstas son mis *sagradas escrituras* («Epístola a los transeúntes»,
OPC, 293).[168]

— voy a cerrar mi *pila bautismal*, esta *vidriera*,
este susto con tetas,
este dedo *en capilla*,
corazónmente unido a mi esqueleto ([«Un pilar soportando...»],
OPC, 351).[169]

propicias de iluminación. Algunos de los que pueden verse aún en los coros de las catedrales tienen cuatro caras o laderas, en cada una de las cuales descansa un gigantesco libro de antífonas y salmos, enzarzados en la bellísima jerigonza de la notación musical gregoriana.

[163] Mortaja *es la vestidura con la que el muerto es introducido en el ataúd. No es referencia estrictamente religiosa. La traigo a colación por ser un término más del nutrido léxico funerario de Vallejo, léxico que sí está empapado de connotaciones religiosas.*

[164] Partidas: *con toda seguridad, «partidas de defunción» porque es sólo «ella» (la Muerte) la que «nos sabrá» a todos en las blancas hojas.* Candelabro: *candelero de dos o más brazos; el más célebre es el de los siete brazos, tan ligado a la tradición y a la historia del pueblo de Israel.*

[165] Sagradas Escrituras, Sagrada Escritura, Escritura, Biblia, Libro Sagrado, *etc., es todo lo mismo, a saber, el conjunto de libros que la Iglesia acepta como inspirados por Dios y que conforman el «canon» o catálogo oficial. Los libros, también sagrados, pero no admitidos en el canon, se llaman apócrifos, es decir, no divinamente inspirados, o, al menos, no reconocidos como tales.*

[166] Ataúd: *ver nota 137.*

[167] Palio *tiene dos acepciones, ambas religiosas —aunque su origen y uso es históricamente anterior al cristianismo—, a saber: 1.ª, la de insignia pontifical confeccionada con lana blanca de corderos trasquilados por manos de monjas el día de Santa Inés —Inés significa «cordera»—, y que el Papa impone a los arzobispos como signo de especial autoridad pastoral; es una simple banda blanca con cruces negras y en forma de collar que pende de los hombros sobre pecho y espalda; 2.ª, la de dosel sostenido por cuatro o más varales, que sirve para cobijar en las procesiones al Santísimo Sacramento y al ministro que lo lleva; «usan también de él los jefes de Estado, el Papa y algunos prelados»* (DRAE). *La expresión* bajo palio *significa la dignidad con que estos personajes son recibidos cuando entran en templos muy señalados. Vallejo emplea, como se ve, la segunda acepción, pero sometiéndola —como en otras ocasiones hace con otras expresiones— a un envilecimiento o deterioro que convierte en mueca sarcástica la referencia religiosa.*

[168] Sagradas Escrituras: *ver nota 165. Pero la connotación que da aquí Vallejo al sintagma está muy lejos de ser religiosa.*

[169] Pila bautismal: *es un recipiente de piedra o de otra materia, cóncavo y de una cierta capacidad o profundidad, al que cae el agua en el momento de serle administrado el bautismo al neófito.* Vidriera: *ventanal de cristales montados sobre un bastidor metálico; los cristales son multicolores e historiados, particu-*

— *féretro* numeral ([«Escarnecido...»]), *OPC*, 401).[170]
— ... ¡Qué ardid, ni *paramento!* ([«Quiere y no quiere...»], *OPC*, 393).[171]
— ¿a qué el pupitre asirio? ¿a qué el cristiano *púlpito?* («Sermón sobre la muerte», *OPC*, 327).
— ¡Pupitre, sí, toda la vida; *púlpito*,
también, toda la muerte! («Sermón sobre la muerte», *OPC*, 327).[172]
— ... huye
a paso de *sotana* ([«Va corriendo...»], *OPC*, 337).
— Ten presente que un día
ha de cantar un mirlo de *sotana*
sobre mi tonelada ya desnuda ([«De disturbio en disturbio...»], *OPC*, 345).[173]

e) En *España, aparta de mí este cáliz*

— Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levantó, besó su *catafalco* ensangrentado (III, *OPC*, 457).[174]
— Padre polvo, *sudario* del pueblo (XIII, «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», *OPC*, 475).[175]
— criatura veraz, republicana, están andando en tu *trono* [cuatro veces] (VI, «Cortejo tras la toma de Bilbao», *OPC*, 461).
— Dios te salve, te calce y dé un *trono* (XIII, «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», *OPC*, 475).[176]

2.2.3 *Personas*

Por *personas* no entiendo únicamente los nombres propios —que, por cierto, son escasísimos—, sino, sobre todo, los nombres comunes o sustantivos que designan a personas que desempeñan algún ministerio u oficio en la Iglesia o en cualquiera de sus instituciones.

larmente en algunos templos o catedrales, como en la de León, en España. En capilla *es frase que significa la situación del reo desde que se le comunica la sentencia de muerte hasta la ejecución; de ordinario, ese lapso de tiempo era vivido por el condenado en una pequeña pieza de la cárcel que era una capilla o se parecía a una capilla. Vallejo, con estas referencias religiosas, parece decir que la vida del hombre es una espera asustada de la muerte inminentemente cercana.*

170 Féretro: *ver nota 144.*

171 Paramento *significa «adorno»; en plural hace referencia a los ornamentos o vestiduras que usan los sacerdotes para decir misa, celebrar otros ritos sacramentales, o simplemente presidir algunos actos piadosos. No estoy muy seguro de que Vallejo esté empleando aquí una referencia religiosa; la expresión «qué ardid» parece encaminar las cosas en otra dirección.*

172 Púlpito: *es una plataforma pequeña y elevada, con antepecho y tornavoz, que hay —mejor: que había— en las iglesias para, desde ella, cantar la epístola y el evangelio y realizar otros ejercicios piadosos. Algunos púlpitos eran auténticas obras de darte. Ver nota 159.*

173 Sotana: *vestidura talar usada hasta no hace mucho por todos los sacerdotes, y hoy por algún que otro nostálgico coherente. «Mirlo de sotana», por tanto, es un mirlo negro, el sacerdote que oficia los funerales...*

174 Catafalco: *túmulo preparado con magnificencia en el templo para la celebración de solemnes honras fúnebres. Ver nota 97.*

175 Sudario: *lienzo con que se cubre el rostro o todo el cuerpo al difunto para depositarlo en el ataúd. La referencia religiosa se apoya en la realidad del* Santo Sudario *o* Sábana Santa *que se conserva en la catedral de Turín (Italia) y que parece ser el mismo (la misma) de que se habla en* Mt *27, 59,* Mc *15, 46 y* Lc *23, 53. Vallejo, empleando la palabra* sudario, *hace del pueblo un muerto redentor.*

176 Trono: *ver nota 154.*

a) En *Los heraldos negros*

— aquellos *arciprestes* vagos del corazón («Retablo», *OPC,* 120).[177]
— y es un *chantre* de bronce cada esquila («Terceto autóctono, I», *OPC,* 93).[178]
— La mañana apacible le acompaña
con sus alas blancas de *hermana de caridad* («Enereida», *OPC,* 137).[179]
— [Dios] como un *hospitalario,* es bueno y triste («Dios», *OPC,* 127).[180]
— justos fracasos en tus niñas *monjas* («¿...?», *OPC,* 75).[181]
— como un *obispo* triste que llegara («Verano», *OPC,* 77).[182]

b) En *Trilce*

— Al aire, *fray* pasado. Cangrejos, zote! (XVI, *OPC,* 158).[183]
— y por mí que sería con los años, si *Dios*
quería, *Obispo, Papa, Santo* o talvez
sólo un columnario dolor de cabeza (XLVII, *OPC,* 189).[184]
— Y cuando ambos burlamos al *párroco* (XXXVII, *OPC,* 179).[185]

177 Arcipreste: *significa literalmente «jefe de presbíteros» (del griego «arjós» y «presbûteros»). Aparte de ser una de las dignidades del cabildo catedralicio, el* arcipreste *propiamente dicho es un párroco que, por nombramiento de su obispo, tiene ciertas atribuciones sobre los sacerdotes e iglesias de una determina zona diocesana, llamada arciprestazgo, a la que él mismo pertenece.*

178 Chantre: *del francés* chantre *y éste del latín* cantor, *es dignidad del cabildo catedral y, como su nombre indica, es el encargado de «cantar» en ocasiones y de organizar el canto en la iglesia catedral.*

179 Hermana de caridad: *religiosa perteneciente a la Congregación de las «Hermanas de San Vicente de Paúl», popularmente conocidas como «Hermanas de la Caridad». Fueron fundadas por dicho santo en París en 1633 para atender a los enfermos en hospitales, hospicios, asilos y lazaretos. El sintagma «alas blancas» que Vallejo escribe es una referencia evidente a las tocas que en su tiempo, y hasta la celebración del Concilio Vaticano II, llevaban estas religiosas. La toca, más o menos llamativa, formaba parte del hábito de todas las religiosas. La conservan todavía, aunque de hechura más sencilla y funcional, algunas congregaciones.*

180 Hospitalario: *religioso de la «Orden de Hermanos Hospitalarios», fundada en Granada por San Juan de Dios (1495-1550) y que se extendió rápidamente por Hispanoamérica. Su misión principal se centraba —y se centra— en la atención a los enfermos y a los carentes de hogar. El lexema «hospitalario» es aplicado aquí a Dios.*

181 Monjas: *religiosas de cualquiera de las órdenes o congregaciones religiosas aprobadas por la Iglesia. Vallejo emplea* monjas *como adjetivo de «niñas» (de los ojos) para indicar unos colores concretos —dada la variedad de hábitos monjiles, es imposible señalar cuáles— y también la virginidad que uno de los tres votos de las religiosas entraña.*

182 Obispo: *del griego* epíscopos *y del latín* episcopus, *significa «inspector». En la jerarquía y en la pastoral de la Iglesia es un sacerdote que, con la plenitud del orden sacerdotal, está al frente de una diócesis —para la que ha sido nombrado por el Papa— para atenderla, dirigirla y gobernarla espiritualmente. Los obispos suelen pasar dando bendiciones a los fieles congregados para la ceremonia que aquéllos van a presidir o han presidido ya.*

183 Fray *(apócope de «fraile», significa «hermano»). Es palabra que precede al nombre propio de los miembros de algunas Ordenes religiosas. El anteponerlo Vallejo a «pasado» individualiza a éste y lo sacraliza para descalificarlo después.*

184 Obispo: *ver nota 182.* Papa: *el Romano Pontífice, Vicario de Cristo y sucedor de San Pedro; es la cúspide de la jerarquía eclesiástica.* Santo: *persona que, tras haberse demostrado, por milagros, la heroicidad de sus virtudes mientras estuvo en vida, es declarada santo, tras su muerte, por el Papa en dos ceremonias sucesivas que se llaman beatificación y canonización. «Si Dios quería» es la colocación en pasado de la expresión coloquial «si Dios quiere», de uso frecuentísimo en la comunidad popular de creyentes sencillos en la que Vallejo nació y fue educado. Ver nota 147.*

185 Párroco: *sacerdote que, por nombramiento de su obispo, atiende a la cura de almas de una parroquia, es decir, de un territorio eclesial cuyo centro espiritual es la iglesia donde el párroco administra los sacramentos y desarrolla otras actividades espirituales al servicio de los feligreses.*

c) En *Poemas en prosa*

— Murió el *cura* Santiago («La violencia de las horas», *OPC,* 229).[186]
— *Cura* de amor, una tarde lluviosa de febrero,
mamá servía en la cocina el yantar de oración («Lánguidamente su licor», *OPC,* 231).[187]

d) En *Poemas humanos*

— Busco lo que me sigue y se me esconde entre *arzobispos* ([«Al cavilar en la vida...»], *OPC,* 317).[188]
— ... lo trajeron de día ocultos *deanes* ([«En suma, no poseo...»], *OPC,* 379).[189]
— ... el *monaguillo* ([«La paz...»], *OPC,* 395).[190]
— ¡Adiós, tristes *obispos* bolcheviques! («Despedida recordando un adiós», *OPC,* 375).[191]
— ... los *párrocos* ([«La paz...»], *OPC,* 395).[192]

e) En *España, aparta de mí este cáliz*

— Los *pordioseros* luchan suplicando infiernalmente
a *Dios* por Santander (IV, *OPC,* 457).[193]
— y en que pega el *presbítero* con dios! (II, «Batallas», *OPC,* 449).[194]
— ... [Matan]
al *sacerdote* a cuestas con la altura tenaz de sus rodillas (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 445).[195]
— a *Teresa,* mujer, que muere porque no muere (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 441).[196]

186 Cura: *sacerdote, especialmente «párroco». Ver nota 185.*

187 *Nótese el carácter sacerdotal —«cura de amor»— que el poeta atribuye a la madre, oficiante del rito de la cena-oración familiar de la tarde.*

188 Arzobispo: *literalmente, «jefe de obispos». Es un obispo residente en una diócesis metropolitana, es decir, que tiene una cierta prevalencia sobre otras diócesiñs, llamadas sufragáneas, que constituyen junto con la metropolitana una provincia eclesiástica. Hay arzobispos titulares: no tienen jurisdicción pastoral directa como los arzobispos —y obispos— residenciales, porque están en puestos diplomáticos de la Santa Sede o en ocupaciones burocráticas y administrativas. En el grado del orden sacerdotal, el arzobispo no difiere nada en absoluto del obispo.*

189 Deán: *del latín* decanus, *es el canónigo que preside el cabildo catedral, con dignidad inmediatamente inferior a la del obispo. Es cargo similar, en su campo, al* decano *de una Facultad universitaria o al* decano *del Cuerpo Diplomático acreditado ante el Gobierno de una nación determinada.*

190 Monaguillo: *niño que asiste al sacerdote durante la celebración de la misa y de otros sacramentos. Etimológicamente significa: «monje en pequeño», seguramente a causa del hábito que viste para cumplir sus oficios de asistencia al sacerdote.*

191 Obispos: *ver nota 182.*

192 Párrocos: *ver nota 185.*

193 Pordiosero: *mendigo que pide limosna o cualquier otra cosa, haciéndolo, para mayor eficacia, en nombre de Dios. En este pasaje, la referencia religiosa se confirma con el nombre de* Dios *mismo, pero contrapuesto a «infiernalmente», neologismo religioso empleado en el sentido tradicional que no prescinde nunca del sema «desesperación».*

194 Presbítero: *etimológicamente significa «anciano», pero, desde siempre, en la Iglesia, presbítero ha sido —y es— sinónimo de «sacerdote».*

195 Sacerdote: *ver nota 194.*

196 Teresa: *Vallejo alude, evidentemente, a Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582), reformadora de la Orden del Carmelo —junto con Juan de Yepes (San Juan de la Cruz)—, escritora mística, santa y la segunda mujer —la primera fue Santa Catalina de Siena— declarada Doctora de la Iglesia —lo hizo el*

2.2.4 *Fiestas*

Aunque, lógicamente, entiendo aquí la referencia *fiesta* en sentido litúrgico, no quiero dejar fuera la «Nochebuena» ni el «Año nuevo» porque, si bien hoy saturadas de elementos profanos, tenían en tiempos de Vallejo un clarísimo talante religioso, que aún no se ha perdido del todo.

a) En *Los heraldos negros*

— un *Domingo de Ramos* que entré al Mundo («Comunión», *OPC,* 56).[197]
— «*Nochebuena*» (título de poema, *OPC,* 59).[198]
— y en la *epifanía* de tu forma esbelta («Nochebuena», *OPC,* 59).[199]
— y que hay un *viernesanto* más dulce que ese beso («El poeta a su amada», *OPC,* 76).[200]
— Sus ojos eran el *jueves santo* («Impía», *OPC,* 80).[201]
— ... untado
en alegre *año nuevo* («Enereida», *OPC,* 136).
— Aún será *año nuevo* («Enereida», *OPC,* 137).[202]

Papa Pablo VI el día 27 de septiembre de 1970—. Que Vallejo se refiere a la santa de Avila se documenta en el texto mismo con la expresión «que muere porque no muere». En efecto, Santa Teresa escribió una letrilla —y la glosó— que dice así: «Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero». A juicio del padre Angel Custodio Vega (Cfr. La poesía de Santa Teresa, *B.A.C., Madrid, 1972, p. 58), esta letrilla, aunque de corte popular «no se halla en ningún poeta ni cancionero hasta ahora conocidos... Tal como aparece es, pues, de cuño de la gran mística carmelitana»; es decir, no se trata, como entonces era frecuente, de una letrilla preexistente y vuelta «a lo divino» por la santa, aunque sí preexistía la «célula común» del «muero porque no muero»* (Cfr. *Víctor G. de la Concha,* El arte literario de Santa Teresa, *Ariel, Barcelona, 1978, p. 342). Véase, para comparar, nota 259.*

[197] *El* Domingo de Ramos *o de las* Palmas. *Es la puerta de acceso a la Semana Santa, también llamada Semana Mayor, en la que se conmemora litúrgicamente la Pasión y Muerte de Cristo. La ceremonia exterior más llamativa y popular es la procesión de los ramos: rememora la entrada mesiánica de Jesús en Jerusalén, tal como se narra en los Evangelios:* Mt *21, 1-10;* Mc *11, 1-11;* Lc *19, 28-39;* Jn *12, 12-19.*

[198] Nochebuena: *la noche de Navidad o del Nacimiento de Cristo en Belén. La documentación bíblica se encuentra en* Mt *2, 1 ss;* Lc *2, 1 ss. La liturgia, la imaginación, la piedad y el mercado han convertido la Nochebuena en una de las manifestaciones festivas más intensas de la historia del mundo. Ver nota 286.*

[199] Epifanía: *del griego* epifáneia, *significa, ya desde Homero y en lenguaje religioso, «aparición inesperada, pero bienhechora, de una divinidad salvadora». En el culto helenístico y romano a los soberanos, epifanía es sinónimo de «parusía», es decir, visita oficial del rey a una ciudad. En el* AT *el término* epifanía *aparece pocas veces, y siempre para indicar apariciones o manifestaciones sobrenaturales. En el* NT, *fuera de* Lc *1, 79 y* 2Tes *2, 8, aparece sólo en las Epístolas pastorales en relación con la última venida de Cristo. Para el cristiano simple, y para la Iglesia, la* epifanía *es la fiesta de los Reyes Magos o Manifestación de Cristo a los gentiles. La tradición ha dado al día 6 de enero una especialísima e inconfundible personalidad festiva.*

[200] Viernes Santo: *día de la muerte de Cristo en la Cruz.* Mt *27, 30;* Mc *15, 37;* Lc *23, 46;* Jn *19, 30. El* Viernes Santo *es la fiesta de la Cruz como instrumento de salvación. Es el día del luto oficial de la liturgia. El poema entero «El poeta a su amada» está construido sobre un entramado de referencias bíblico-religiosas; basta leer la primera estrofa para percatarse de ello: «Amada, en esta noche tú* te has crucificado */ sobre los* dos maderos *curvados de mi beso; / y tu pena me ha dicho que* Jesús ha llorado, */ y que hay un* viernes santo *más dulce que ese beso». Me parece muy sabrosa esta anécdota: Vallejo envió, en 1917, este poema al periódico* Variedades, *de Trujillo, para que se lo publicaran. Pero Clemente Parra, luego de leerlo, lo tiró a la papelera, calificándolo de mamarracho y juzgando al poeta como «deshonra de la colectividad trujillana». El poema fue publicado ese mismo año en* La Reforma.

[201] Jueves Santo: *primer día del Triduo Sacro. Día de la última cena en la que Cristo instituyó el sacramento de la Eucaristía y del Orden sacerdotal:* Mt *26, 17 ss;* Mc *14, 12 ss;* Lc *22, 7 ss;* Jn *13, 1 ss. El jueves parece tener un carácter negativo en la poesía de Vallejo:* cfr. *«Piedra negra sobre una piedra blanca» de* Poemas humanos.

[202] *La fiesta de* Año Nuevo *ha cambiado a lo largo de la historia su «denominación» religiosa. En la actualidad es «Santa María, Madre de Dios».*

b) En *Trilce*

— ... la mano negativa de Pedro
graba en un *domingo de ramos* (XXIV, *OPC,* 166).[203]
— te partes y me dejas, sin tu emoción ambigua,
sin tu nudo de sueños, *domingo* (LX, *OPC,* 202).[204]
— Dobla *el dos de Noviembre* (LXVI, *OPC,* 208).
— Dobla triste *el dos de Noviembre* [dos veces] (LXVI, *OPC,* 208).[205]

c) En *Poemas en prosa*

— ... todo [...] luz de *epifanía* inmarcesible («Hallazgo de la vida», *OPC,* 247).[206]

d) En *Poemas humanos*

— Fue *domingo* en las claras orejas de mi burro ([«Fue domingo...»], *OPC,* 297).
— ayer *domingo* en que perdí mi sábado ([«Al cavilar en la vida...»], *OPC,* 317).
— Hoy es *domingo* ([«Ello es que el lugar...»], *OPC,* 433).[207]

e) En *España, aparta de mí este cáliz:* no aparecen ninguna referencia festiva.

3. Referencias religioso-doctrinales

El trabajo entero, pero este capítulo, más. Debe ser leído con el esfuerzo añadido de simplificación esquemática con que ha sido hecho. La razón es clara: si nos las habemos con «doctrina», tendemos espontáneamente a pensar en una *temática* doctrinal, es decir, en un tejido de temas urdidos relacionalmente. Pero aquí no se trata de eso, como el lector sabe. Se trata exclusivamente de que la lista de referencias religioso-doctrinales textuales sea lo más completa posible —con las ilustraciones documentales pertinentes, eso sí— dentro de la máxima economía de páginas que, por imperativos evidentes, se impone. Recuerdo una vez más que no encontrará —no busque— el lector, por tanto, ningún intento de establecer relaciones ni descripción alguna de desarrollos temáticos. Nada de eso se pretende porque quedó, desde el principio, deliberadamente excluido del campo de esta investigación. Por razones metodológico-prácticas, agrupo las referencias religioso-doctrinales en cuatro apartados «mentales», establecidos

[203] Domingo de Ramos: *ver nota 197.*

[204] Domingo: *significa «del señor». Es la fiesta cristiana semanal por excelencia, instituida en memoria de la Resurrección de Cristo en el primer día de la semana judía; el carácter festivo, con todas sus consecuencias personales y sociales, fue transferido, pues, del sábado al domingo. El domingo es el «día de descanso», en recuerdo de* Gn *2, 1.*

[205] El Dos de Noviembre *o Día de Difuntos, es decir, la «Conmemoración de todos los fieles difuntos», establecida desde antiguo por la Iglesia (para ser celebrada al día siguiente de la «Festividad de Todos los Santos») siguiendo una costumbre ya consolidada en los monasterios cluniacenses. En la piedad popular las fiestas litúrgicas de «Los Santos», y «Los Difuntos» se unen en una manifestación colectiva de luto y de oración, visitando templos y cementerios, al tiempo que las campanas doblan.*

[206] Epifanía: *ver nota 199.*

[207] Domingo: *ver nota 204.*

después de repetidas lecturas de la obra poética vallejiana, a sabiendas de que la colocación de determinadas referencias en un apartado o en otro puede ser discutible; pero tampoco esto me preocupa; lo importante es que quede patente la existencia textual de las referencias que tienen referente religioso-doctrinal y que quede demostrado que todas ellas tienen ese referente. Los apartados son: *Dios, Alma, Muerte,* y otro al que califico —siempre mentalmente, reductoramente—, de *varios*. El apartado *Dios* se identifica —metodológicamente— con el que bien pudiera llamarse Religión, y abarca referencias que tienen que ver con: «fe», «esperanza», «caridad»; «pecado», «arrepentimiento»; «dogma»; «oración», «éxtasis»; «misterio», «martirio», «holocausto»; «la "causa" de la religión» y «el sentimiento religioso». El apartado *Alma* abraza referencias tales como «conciencia», «espíritu», «destino», «individualidad personal». En el apartado *Muerte* se sienten aludidas «agonía», «eternidad», «vida», y también «misterio». Al apartado *Varios* se acogen, en fin, algunos textos que, siendo indudables referencias religioso-doctrinales, no se albergan del todo a gusto en ninguno de los huecos anteriores, aunque en realidad no hay —yo al menos no la veo— ninguna dificultad para que puedan hacerlo.

a) En *Los heraldos negros*

— la mano azul, inédita de *Dios!* («Fresco», *OPC,* 83).
— *«Dios»* (título de poema, *OPC,* 127).[208]
— Yo te consagro *Dios,* porque amas tanto («Dios», *OPC,* 127).
— Yo nací un día
que *Dios* estuvo enfermo [cinco veces] («Espergesia», *OPC,* 138).
— de alguna *fe adorable* que el Destino *blasfema* («Los heraldos negros», *OPC,* 51).[209]
— El suertero que grita «La de a mil»,
contiene no sé qué fondo de *Dios*
[...]
¡por qué se habrá vetido de suertero

[208] *Si las referencias incluidas en este capítulo o apartado parecen desbordar el campo de los capítulos o apartados precedentes, ello es debido a que sugieren una atmósfera más decididamente doctrinal que las referencias ya detectadas y rescatadas. Entre todas, hay una que por su preeminencia religiosa, se convierte en punto central de todas las demás referencias:* Dios. *No necesita documentación: la* Biblia *y todos los libros que, de una u otra manera, tocan el problema religioso, están llenos de su nombre. Vallejo emplea esta referencia en una gama poético-funcional que va desde la consideración semántica de Dios como realidad personal, que conocía por el* Catecismo *—el de Astete, por ejemplo, decía que Dios «es una cosa lo más excelente y admirable que se puede decir ni pensar, un Señor infinitamente Bueno, Poderoso, Sabio, Justo, Principio y fin de todas las cosas, premiador de buenos y castigador de malos»* (CAR, *114)—, hasta la que entraña la expresión popular «Ay, Dios mío», de carga interjectiva y emotiva. El uso que Vallejo hace de este lexema tiene, a través de los poemarios tomados sucesivamente, una forma de más a menos, de embudo o de «regulador» musical, con la apertura mayor (mayor frecuencia) en* Los heraldos negros *y la menor en* España, aparta de mí este cáliz.

[209] *Tres referencias religiosas cimentan el subsuelo de este verso:* fe, adoración *y* blasfemia. *La* fe *del* Catecismo *es «creer lo que no vimos»* (CAR, *112), pero, en un lenguaje más actual, aunque de sentido no menos general, la fe es la aceptación de las afirmaciones de una persona, fiándose en ella, confiando en ella, por su carácter fidedigno, es decir, por la autoridad que tiene para decir lo que dice. En la fe en Dios, es Dios mismo quien es creído, a quien se cree y en quien se cree, supuesto el hecho de que se manifiesta y manifiesta algo sobre sí mismo, y supuesto también el hecho de que no puede ni engañarse ni engañar. La* adoración *es la forma fundamental del culto religioso y tan sólo se rinde a Dios. La* blasfemia *es toda injuria oral hecha a Dios; es, justamente, el polo opuesto de la adoración.*

la voluntad de Dios! («La de a mil», *OPC*, 109).[210]

— Mas ¿no puedes, *Señor*, contra *la muerte*,
contra el límite, contra lo que acaba? («Absoluta», *OPC*, 111).

— Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno
por todos!
Amor contra el espacio y contra el tiempo!
Un latido único de corazón;
un solo ritmo: *Dios!* («Absoluta», *OPC*, 111).[211]

— *Dios mío*, eres piadoso... («Retablo», *OPC*, 120).

— ¡puro en su *blasfemia!* («Amor prohibido», *OPC*, 115).

— nos lloran el suicidio monótono de *Dios!* («Retablo», *OPC*, 120).

— Hay ganas... de no tener ganas, *Señor* («Los anillos fatigados», *OPC*, 123)

— La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y *Dios*
curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa
a cuestas con la espina dorsal del Universo («Los anillos fatigados», *OPC*, 123).

— y que yo, a manera de *Dios*, sea el hombre
que ama y engendra sin sensual placer! («Amor», *OPC*, 126).

— te *holocaustas* en ópalos dispersos («Deshojación sagrada», *OPC*, 55).[212]

— ... las dos lágrimas
que al bajar del *Espíritu* ahogué («Comunión», *OPC*, 56).

— *Caridad* verónica («Sauce», *OPC*, 62).[213]

— Las piedras *no ofenden; nada*
codician. Tan sólo *piden*
amor a todos, y *piden*
amor aun a la Nada («Las piedras», *OPC*, 119).[214]

— Golpes como del *odio de Dios* («Los heraldos negros», *OPC*, 51).[215]

210 *La figura del Dios lotero, bohemio y callejero no es religiosa, pero sí lo es la referencia en que se apoya textualmente.* Voluntad de Dios *es un sintagma de hondísima raigambre teológica, ya que equivale al designio salvífico universal* (1Tm *2, 4) y también a la aceptación de ese designio, y a sus exigencias prácticas: el cumplimiento de la voluntad de Dios es una de las peticiones del Padrenuestro. Cristo y, a su imitación, los cristianos auténticos, aceptan la voluntad, no siempre placentera, de Dios sobre ellos. Estamos en el campo de la fe: la referencia es, por tanto, medularmente religiosa.*

211 *Observe el lector de qué manera tan despejada la referencia* Dios, *justamente por hundir sus raíces en su más profunda entraña semántico-religiosa, adquiere la categoría de elemento poético modélico. ¿Que de estos versos parece desprenderse un cierto tufillo panteísta? Aunque así fuera, ese dato sería aquí totalmente irrelevante; a lo sumo, sería una prueba más, añadida a las que documentan el carácter religioso de la referencia.*

212 Holocausto *(del griego* holócaustos, *«víctima consumida enteramente por el fuego») era la ofrenda de la víctima sacrificial que, tras la imposición de las manos y la aspersión con sangre, era inmolada totalmente por consumación en una hoguera cuya columna de humo se elevaba al cielo, como aceptada gratamente por la divinidad. El carácter religioso del holocausto está documentado abundantemente en la* Biblia. *La Eucaristía es el holocausto sacramental de la Nueva Alianza.*

213 Caridad: *es la esencia misma del cristianismo; es llamada virtud teologal (lo mismo que la Fe y la Esperanza) por el* Catecismo *del padre Ripalda que la define así: «Amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a nosotros mismos»* (CAR, *376). Para* Verónica, *ver nota 279.*

214 *El mecanismo poético de estos versos —en lo que a nuestro objetivo respecta— parece constar de dos piezas fundamentales: primera, humanización de «piedras»; segunda, las piedras, una vez humanizadas, adoptan una actitud ejemplarmente religiosa: «no ofenden», «nada codician», «piden amor». La referencia religiosa es, pues, implícita, pero, tal vez justamente por ello, de eficacia más intelectualizada en la intención del poeta.*

215 *El sintagma* odio de Dios *remite, con toda seguridad, a la negación del* Dios *—que es «amor»— de Jesucristo y a la aceptación del Dios justiciero del* AT *que rechaza a quien le odia. Por ello,* odio de Dios

— Son las *caídas hondas* de los *Cristos del alma* («Los heraldos negros» *OPC*, 51).[216]
— ... y todo lo vivido
se empoza, como un charco de *culpa*, en la mirada («Los heraldos negros», *OPC*, 51).[217]
— una jauría de *remordimientos!* («Ausente», *OPC*, 63).[218]
— ... se ha oficiado
mi *segunda caída* («El poeta a su amada», *OPC*, 76).[219]
— ... toda
la distancia de Dios («Septiembre», *OPC*, 78).[220]
— *Perdóname, Señor:* qué poco he muerto! («Agape», *OPC*, 106).[221]
— deja que *me azote*,
como un *pecador* («Para el alma imposible de mi amada», *OPC*, 117).[222]
— Amor, en el mundo tú eres *un pecado!* («Amor prohibido», *OPC*, 115).
— *rezando* mis estrofas («Ascuas», *OPC*, 60).

equivale a (connota) «pecado» y a su castigo; dos elementos frecuentadísimos, como se sabe, en la predicación doctrinal de la Iglesia.

216 *El lexema* caída *ha tenido desde siempre en la doctrina religiosa el sentido negativo de «pecado» —en el Padrenuestro se pide a Dios: «no nos dejes* caer *en la tentación»—. Pero la expresividad poética se intensifica porque* caída *es una referencia tradicional a Cristo camino del Calvario y cayendo bajo el peso de la Cruz, tal y como la piedad popular lo contempla en las estaciones tercera (primera caída), séptima (segunda caída) y novena (tercera caída) del piadoso ejercicio del* Via-crucis. *Ver nota 30. Las caídas de Cristo han sido siempre puestas en relación doctrinal y moral con las «caídas personales», es decir, con los pecados. Desde esta perspectiva, adquiere un relieve más acusado la referencia* Cristos del alma, *y aún más si «del alma» es entendido como «muy amados», «queridísimos», es decir, cuando se asimila a Cristo lo mejor del «yo» para enfatizar al máximo ese «yo»; el verso que sigue, atestigua, en efecto, que, por contraste, las caídas serán más hondas.*

217 Culpa *es referencia equivalente a «pecado», mejor aún, a «empecatamiento», y a su congruente castigo como «odio de Dios». Es decir, se refiere al sentimiento profundo de culpabilidad que hace de la vida personal un alcantarillado de aguas fecales, un* charco de culpa. *El soporte o referente más próximo de esta referencia se encuentra en la oración «Yo, pecador», a la que el* Catecismo *de Astete llama «La confesión en romance» y que, en su misma médula sintáctica, afirma: «que pequé gravemente con el pensamiento, palabra y obra,* por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa». *Esta oración pasó a todos los devocionarios y no era sino la traducción al castellano —«en romance»— del* Confiteor *que se rezaba al comienzo de la misa. La versión actual ha reducido el superlativo «grandísima» al positivo «gran», pero sigue insistiendo por tres veces en el lexema* culpa.

218 *La catequesis eclesiástica ha comparado siempre a la conciencia con un roedor —ya lo hizo Cristo en el Evangelio, pero en un contexto más definitivo y en un lenguaje de época y estilo muy peculiares—. Vallejo incrementa la expresividad poética al trocar roedores y gusanos por una manada de perros azuzados por el mismo podenquero. «Jauría de mastines» y «manada de toros» son referencias bíblicas veterotestamentarias. La relación con* culpa *resulta evidente. Ver nota 217.*

219 *Ver nota 216.*

220 Distancia de Dios *es sinónimo de pecado. Referencia basada en la parábola del «hijo pródigo»* (Lc *15, 11 ss). Ver nota 54.*

221 *El sentimiento de culpabilidad, una vez internalizado eficazmente, se acoge a la súplica del* perdón *necesitado. La doctrina cristiana del* perdón *inunda toda la enseñanza de Cristo y de la Iglesia. Lo interesante de este pasaje está, según creo, en que se pide perdón «por haber muerto poco», es decir, por no haber compartido lo propio —poco o mucho— con nadie; dicho de otra forma: por no haber celebrado intensamente el* ágape *cristiano. Ver notas 72 y 77.*

222 *La penitencia física —y a veces pública— fue práctica frecuente en épocas pasadas de la historia eclesiástica, para expiación de los pecados personales o colectivos. En algunas Órdenes religiosas era reglamentaria la disciplina que cada uno se aplicaba —durante el rezo de un* Miserere— *azotándose con un instrumento provisto de varios ramales de cáñamo o de cuero, terminados en nudos. Aún hoy perviven los «disciplinantes» en algunas procesiones penitenciales de Semana Santa. Otro instrumento de disciplina personal es el* cilicio: *ver nota 141. Los* Catecismos *incluyen entre los sacramentales el acto penitencial de darse golpes de pecho.*

— ... tristes canciones
que en la tarde *rezan* una despedida («Sauce», *OPC*, 62).

— «*Oración* del camino» (título de poema, *OPC*, 96).

— oyendo *la oración* de las esquilas («Aldeana», *OPC*, (101).

— cuando triunfa en *el alma* el tinte oscuro
y el viento *reza* en los ramajes yertos («Aldeana», *OPC*, 101).

— Hay soledad en el hogar; *se reza* («Los pasos lejanos», *OPC*, 134).

— ... todas estas *oraciones*
vespertinas («A mi hermano Miguel», *OPC*, 135).[223]

— ... como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en *el alma* («Los heraldos negros», *OPC*, 51).

— Y en mi *alma hereje* canta su dulce fiesta asiática («Nervazón de angustia», *OPC*, 57).

— Las *muertas*
almas («Romería», *OPC*, 71).

— y ya no encontrarás en *mi alma* a nadie («Verano», *OPC*, 77).

— y tú no encontrarás en *mi alma* a nadie («Verano», *OPC*, 77).

— ... cuando *el alma*
ha roto su puñal en retirada («Deshora», *OPC*, 82).

— y ha de vibrar el femenino en *mi alma* («Yeso», *OPC*, 84).

— parece *el alma* exhausta de un poeta («Nostalgias imperiales, IV», *OPC*, 90).

— Y el *Alma* se asustó («En las tiendas griegas», *OPC*, 105).

— y algo ajeno se toma *el alma mía* («Agape», *OPC*, 106).[224]

— Hay ganas de un gran beso que amortaje a la Vida,
que acaba en el áfrica de una *agonía* ardiente,
suicida! («Los anillos fatigados», *OPC*, 123).[225]

— o los heraldos negros que nos manda *la Muerte* («Los heraldos negros», *OPC*, 51).

— ... La mañana en que me vaya
más lejos de los lejos al *Misterio* («Ausente», *OPC*, 63).

— *la Muerte* ha estado alegre y ha cantado en su hueso («El poeta a su amada», *OPC*, 76).

[223] *No creo necesario documentar el carácter entrañablemente religioso de las referencias vallejianas respecto a la* oración. *Sí, destacar el «rezo» y «oraciones» del hogar, por ser expresión de la piedad que Vallejo vivió en su infancia, aunque de este matiz no se desprenda, ni tiene por qué, un necesario carácter religioso de su poesía. El hecho poético de que «oren» las esquilas y «rece» el viento es una conocida y tópica figura retórica.*

[224] *Tampoco el lexema* alma *precisa documentos que lo acrediten como referencia religiosa. Pero conviene tener en cuenta que el dualismo «alma/cuerpo» no es judío ni, por tanto, bíblico, sino helenístico. Este detalle es fundamental para leer correctamente a Vallejo.* Alma *para él —quiero decir: en su poesía— es lexema de características parecidas al lexema* Dios *(ver notas 209, 210 y 211), pero en este sentido: si* Dios *es todo «lo otro», en cuanto punto supremo de referencia,* alma *es todo «lo individual», en cuanto caracterizador de la propia personalidad; se establece, pues, una dialéctica* alma *(yo)*/Dios *(lo no yo), en la que* alma *es el hondón de la persona; puede, por eso, significar «vida», «amor», «casa», «pecado» («alma hereje»), etc. Escrita con mayúscula inicial,* Alma *entra en relación con* Pensamiento *y* Corazón; *por eso, significa «voluntad», cumpliéndose así el esquema de las tres potencias del alma, a saber, Memoria, Entendimiento y Voluntad, de las que hablan los* Catecismos *de Astete y Ripalda* (CAR, *181 y 379, respectivamente).*

[225] Agonía *significa etimológicamente «lucha», «combate». La piedad cristiana ha dado ese nombre a los momentos finales del hombre, entendiendo que en ellos se está librando una decisiva batalla entre la vida y la muerte; «asistidme en mi última* agonía» *es una de las primeras plegarias que se enseñan a los niños, invocando a la Sagrada Familia (Jesús, María y José).*

— nació muy poco ¡pero mucho *muere!* («Deshora», *OPC,* 82).
— de mi extraño *morir* («Fresco», *OPC,* 83).
— y hoy *he muerto* qué poco en esta tarde! («Agape», *OPC,* 106).
— surgirán las ojeras de *la Muerte,*
como dos ases fúnebres de lodo («Los dados eternos», *OPC,* 122).
— y hay ganas de *morir* («Los anillos fatigados», *OPC,* 123).
— ... Y siento cómo
se acuña *el gran Misterio* en una idea («Unidad», *OPC,* 128).
— Y no saben que *el Misterio* sintetiza («Espergesia», *OPC,* 138).
— cuando *el espíritu* que anima el cuerpo apenas,
va sin coca, y no atina a cabestrar
su bruto hacia los Andes
occidentales de la *Eternidad* («Los arrieros», *OPC,* 129).
— *In memoriam* («A mi hermano Miguel», *OPC,* 135).[226]
— *Viste gracia* y pena; viste de mujer («Heces», *OPC,* 79).
— Mi beso es la punta chispeante del cuerno
del *diablo;* mi beso que es *credo sagrado* («Amor prohibido», *OPC,* 115).[227]
— Hasta cuándo *este valle de lágrimas,* a donde
yo nunca dije que me trajeran («La cena miserable», *OPC,* 116).[228]

[226] *El lexema* muerte *y el entramado lingüístico que en la poesía de Vallejo se teje en su torno es una de las notas más llamativas de esa poesía suya. No es preciso ponderar el papel que la* muerte *ha representado en la predicación y catequesis cristianas. Vallejo no es ajeno a esa doctrina ni la ignora. Pero añade por su cuenta matices que, sin raer la referencia religiosa, dan a la expresión o formulación poética de la muerte una peculiar originalidad sígnica, con las lógicas consecuencias formales y de contenido que todo signo comporta. Destaco, ante todo, la personalización de la* Muerte, *es decir, su consideración y formulación como una persona viva, con nombre propio y actividades propias. Subrayo también la identificación de* Muerte *y* Misterio, *fenómeno que propicia la detección de una fecunda interacción textual de lexemas, tales como «Dios», «Alma», «Cristo», «culpa», etc., todos críticamente reconocibles con relativa facilidad porque tienen todos una característica constante y, si se me apura, específica, que no es otra que su común referencia religiosa. Pero no puedo olvidar que, por un lado, el* Misterio *es el más allá, la trascendencia —lo «más lejos de lo lejos», es decir, «los Andes occidentales de la Eternidad»—, ni que, por otro, la vida es el modo de morir, o, lo que es lo mismo, que el morir es el modo de vivir, con lo cual, vida y muerte también quedan identificadas. El abundante léxico mortuorio y funeral vallejiano —que ya conocemos— confirma este esquema. Quiero decir con esto que el esquema está ahí; tan sólo hay que buscarle un hilo y tirar de él. Y para mí, ese hilo —por lo menos uno de los hilos— es, sin dudas, la referencia religiosa de fondo.*

[227] *El* diablo *aparece en una de sus tradicionales representaciones religioso-populares: con cuernos y echando chispas. No quiero emplear tiempo ni espacio en desmitificar esta mitificación. Pero no puedo esquivar la realidad religiosa subyacente que es la que soporta el peso de la referencia textual; eso me basta para calificar como religiosa también a ésta. En cuanto al sintagma* credo sagrado *es suficiente recordar que el* Credo *—o «Símbolo de los Apóstoles»* (cfr. Dz *1 ss)— es un manifiesto en el que se expresan, para ser confesados pública y comunitariamente, los artículos, elementos de articulación o dogmas de la fe cristiana. Véase la expresividad poética que adquiere el lexema «beso» al ser identificado —«es»— con credo sagrado.*

[228] *El tópico de la vida como* valle de lágrimas *es una paladina referencia religiosa, tomada literalmente del canto antifonal «Salve, Regina», convertido en oración popular, por lo extendido, y conocido como «la Salve»; en ella se reza: «A ti suspiramos gimiendo y llorando en este* valle de lágrimas». *Por supuesto, los* Catecismos *de Astete y Ripalda no lo olvidan* (CAR, *106 y 288, respectivamente), como tampoco ninguno de los devocionarios populares. Pero, ya antes de su rezo en castellano, la Salve era cantada —y sigue siéndolo— en el Oficio divino —el Breviario— por los ordenados* in sacris, *subdiáconos, diáconos, presbíteros y obispos, y por los miembros de comunidades religiosas con obligación de coro; se canta o recita todos los días del año, excepto en el tiempo de Adviento y en el de Pascua, en los que se canta o recita «Alma Redemptoris Mater» y «Regina coeli», respectivamente. El padre Ripalda dice: «*P. *¿Y la Salve, de quién la aprendisteis?* R. *Del uso de la Iglesia»* (CAR, *290). De hecho, la antigüedad de este canto —falsamente atribuido a San Bernardo— se remonta al siglo* XI; *hacia 1050 su texto era ya conocido en el monasterio de Reichenau; y no falta quien diga que su autor fue San Pedro de Mezonzo, arzobispo de Santiago de Compostela.*

b) En *Trilce*

— *Dios,* como si sospechase
algún flujo sin reflujo ay (XLII, *OPC,* 184).[229]

— ante ellos [los padres] que, como *Dios,* de tanto amor
se comprendieron hasta creadores
y nos quisieron hasta hacernos daño (LVI, *OPC,* 198).[230]

— *Dios* en la paz foránea
estornuda, cual llamando también, el bruto (LXI, *OPC,* 203).[231]

— aunque *la Muerte* concibe y pare
de mismo *Dios.*
Oh *Conciencia,*
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede (XIII, *OPC,* 155).[232]

— *Esperanza* plañe entre algodones (XXXI, *OPC,* 173).[233]

— Ya no reiré cuando mi madre *rece*
en infancia y *en domingo,* a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes,
encarcelados,
enfermos
y pobres (LVIII, *OPC,* 200).

— Ha de velar papá *rezando* (LXI, *OPC,* 203).[234]

— en *las siete caídas* de esa cuesta infinita (LXII, *OPC,* 204).[235]

— ... mi aquella
lavandera *del alma* (VI, *OPC,* 148).

— Y hembra es *el alma* de la ausente.
Y hembra es *el alma* mía. (IX, *OPC,* 151).

— y solloza la sierra *del alma* (LIV, *OPC,* 196).

— endurezco, hasta apretarme *el alma!* (LIX, *OPC,* 201).

229 Dios *es aquí una exclamación ponderativa, es decir, algo parecido a lo que en España llamamos «taco» en la 13ª acepción que ofrece el* DRAE.

230 Dios *aquí señala el punto referencial del «amor creador», de acuerdo con el mandato de* Gn *1, 28: «Sed fecundos y multiplicaos». Con la frase «nos quisieron hasta hacernos daño», Vallejo insinúa una crítica a la educación recibida en el hogar, pero lo hace a la sombra de una referencia ponderosamente religiosa.*

231 *La referencia* Dios *es identificada con el* caballo *(«bruto») en una pirueta, nada rara en Vallejo, de envilecimiento, que le conocemos ya.*

232 *El maridaje y apareamiento de* Dios *y* Muerte *es uno de los matices más originales del uso vallejiano de estas dos realidades —referencias— religiosas. Los hijos de tan extraño matrimonio son los seres humanos, seres de* Dios *y de la* Muerte, *o* seres de Dios para la Muerte. *¿Dónde está, por tanto, o en qué consiste su libertad? ¿Qué es la* conciencia *y para qué sirve? Los tres últimos versos del texto insinúan una respuesta.*

233 *La* esperanza, *referencia a una de las tres virtudes teologales, es presentada en estado lastimoso: «plañe», [...] «cristiano* espero, espero *siempre /* de hinojos» *[...] «y* Dios, *sobresaltado,* nos oprime». *¿Cómo no rebelarse?* «Señor, *lo quiero yo». Complejo de referencias religiosas.*

234 *Para la* oración *en familia, ver nota 223. La enumeración «por los caminantes / encarcelados, / enfermos / y pobres» se empleaba, tras el rezo del rosario, para formular una intención precisa por la que se rezaba un Padrenuestro, Avemaría y Gloria. El número de intenciones variaba de acuerdo con las circunstancias y necesidades. La intención concreta expresada en este texto procede de la «Oratio fidelium» de la Acción litúrgica del Viernes Santo que, en la oración séptima, rezaba así en tiempos de Vallejo: «Oremus, dilectissimi nobis, Deum Patrem Omnipotentem, ut cunctis mundum purget erroribus, morbos auferat, famem depellat, aperiat* carceres, *vincula dissolvat,* peregrinantibus reditum, infirmantibus sanitatem, *navigantibus portum salutis indulgeat».*

235 Caída: *ver nota 216.* Siete *es número bíblico que significa muchos: aquí «muchas caídas». Recuérdese los* siete *sacramentos (pero* cfr. Dz *465, 695, 844, 996, 1470), los* siete *pecados capitales, los* siete *dolores de la Virgen, las* siete *Palabras de Cristo en la cruz —y el «Sermón de las* siete *palabras»—, etc.*

— y me arrastras al borde *de tu alma* (LXII, *OPC,* 204).[236]
— Cuando la calle está ojerosa de puertas,
y pregona desde descalzos atriles
trasmañanar las salvas en *dobles* (VII, *OPC,* 149).[237]
— No temamos. *La muerte* es así (XXX, *OPC,* 172).
— *La Muerte* de rodillas mana
su sangre blanca que no es sangre (XLI, *OPC,* 183).
— ¿Aspa la estrella de *la muerte?* (XLII, *OPC,* 184).
— Vallejo dice hoy *la Muerte* está soldando cada lindero (LV, *OPC,* 197).
— ... Amémonos los vivos
a los vivos, que a las buenas *cosas muertas* será después (LXX,
OPC, 212).[238]
— *Estáis muertos.*
Qué extraña manera de *estarse muertos.* Quienquiera diría no lo estáis.
Pero, en verdad, *estáis muertos* [hasta ocho veces se repite esta expresión]
(LXXV, *OPC,* 217).
— Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el
original, *la muerte* (LXXV, *OPC,* 217).[239]
— Cómo *el destino,*
mitrado monodáctilo, ríe (X, *OPC,* 152).[240]

c) En *Poemas en prosa*

— No se reconoce en esta queja de dolor, a la propia queja de la dicha en *éxtasis* ([«Las ventanas se han estremecido»], *OPC,* 241).
— ... saborear esta emoción formidable, espontánea y reciente de la vida, que hoy, por primera vez, *me extasía* y me hace dichoso hasta las lágrimas («Hallazgo de la vida», *OPC,* 247).[241]
— Sirviendo a *la causa de la religión,* vuela con éxito esta mosca, a lo largo de la sala [...] *¡Ciencia de Dios, Teodicea!* [...] Pido se me deje con *mi tumor de conciencia* [...] Dejadme dolerme («Las ventanas se han estremecido...», *OPC,* 239-241).[242]
— Anatole France afirmaba
que *el sentimiento religioso*
es la función de un órgano especial del cuerpo humano,

[236] Alma: *ver nota 224.*

[237] Dobles: *ver nota 103.*

[238] Muerte: *ver nota 226. Adviértase la cita bíblica implícita «que os améis los unos a los otros»* (Jn *13, 34) en «amémonos los vivos / a los vivos».*

[239] *En el texto primero dice Vallejo: «Pero,* en verdad, *estáis muertos». Y en éste:* «Os digo, *pues...». Observe el lector cómo está literalmente reconstruido el «logion» bíblico «en verdad os digo»: ver nota 56.*

[240] *Véase cómo* destino, *que en Vallejo se integra en el campo léxico-semántico de* Muerte, *queda categorizado con el lexema* mitrado, *de extracción litúrgico-religiosa: ver nota 147.*

[241] Éxtasis: *dice el* DRAE: «éxtasis *(del latín* ecstasis *y éste del griego* ékstasis). *Estado del alma enteramente embargada por un sentimiento de admiración, alegría, etc. //* 2. Teol. *Estado del alma, caracterizado interiormente por cierta unión mística con Dios mediante la contemplación y el amor, y exteriormente por la suspensión mayor o menor del ejercicio de los sentidos».*

[242] Servir a la causa *equivale a entregarse en pro de la «empresa o doctrina en que se toma interés o partido»* (DRAE). Teodicea *o teología natural es, en efecto, la ciencia de Dios, fundada en la sola razón. En el ambiente hospitalario en que el texto se coloca, adquieren sentido los vocablos «sala», «tumor», «dolerme», etc. En cuanto al lexema «mosca», se podría pensar en una posible significación religiosa —«monja», por ejemplo—, pero no voy a tratar aquí de ello.*

hasta ahora ignorado y se podría
decir también, entonces,
que, en el momento exacto en que un tal órgano
funciona plenamente,
tan puro de malicia está *el creyente,*
que se diría casi un vegetal.
¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Feüerbach! ([«En el momento en que el tenista...»], *OPC,* 267).[243]

— Yo no sufro este dolor como *católico,* como *mahometano* ni como *ateo.* Hoy sufro solamente [...] Si no fuese *católico, ateo* ni *mahometano,* también lo sufriría. [...] Hoy sufro solamente. («Voy a hablar de la esperanza», *OPC,* 243).[244]

— ¡Cuatro *conciencias*
simultáneas enrédanse en la mía! ([«¡Cuatro conciencia...»], *OPC,* 263).

— *Todos han muerto.*
Murió... [este lexema aparece diez veces en el poema «La violencia de las horas», *OPC,* 229).[245]

— *La muerte* se acuesta al pie del lecho ([«Las ventanas se han estremecido...»], *OPC,* 239).[246]

— No es grato *morir, señor* (tres veces en «Las ventanas se han estremecido...», *OPC,* 241).[247]

— La vida me ha dado ahora en toda *mi muerte* («Hallazgo de la vida», *OPC,* 249).

— Al sentimiento instantáneo de *la eternidad* ([«Entre el dolor y el placer...»], *OPC,* 265).[248]

— es el tiempo, que marcha descalzo
de *la muerte* hacia *la muerte* («Me estoy riendo», *OPC,* 269).[249]

d) En *Poemas humanos*

— Completamente. Además, *¡Dios!*
Completamente. Además, ¡nadie! («Yuntas», *OPC,* 279).

[243] *Vallejo ha entrada ya en la órbita de lecturas nuevas y de nuevas ideologías. El sintagma* el sentimiento religioso *no es una simple referencia, sino algo sobre lo que se trata, es decir, algo que entra dentro del campo de la temática.*

[244] *Para enfatizar expresivamente la universalidad del dolor, Vallejo recurre a las referencias religioso-confesionales.* Católico *es el cristiano miembro de la Iglesia de Roma;* mahometano *es el seguidor de Mahoma profesando el Islam;* ateo *es el no creyente. Paradójicamente, de este texto se desprende, a juicio de Vallejo, que se puede sufrir el dolor de acuerdo con una religión o creencia.*

[245] *La universalidad inexorable de la muerte —«todos»— es ratificada en forma de letanía, insistiendo el texto diez veces en la entradilla litánica:* Murió...

[246] *He aquí uno de los textos más significativos para entender la idea vallejiana de la personificación casi física de la* Muerte: *ella es uno de los personajes, uno más, que velan al enfermo en compañía de los demás familiares. En* España, aparta de mí este cáliz, *esa personificación física no admitirá ya dudas.*

[247] *Otra vez la forma litánica, de procedencia religiosa. La minúscula inicial del lexema* señor, *caso de referirse a Dios —y no se ve por qué no— es un indicio de la nueva órbita ideológica en la que Vallejo está empezando a gravitar.*

[248] *Este texto es una condensación eficacísima de la definición clásica de* eternidad *que, en la formulación de Boecio, sonaba así: «Interminabilis vitae tota simul ac perfecta possessio» (Boecio,* De consolatione Philosophiae, *Libro V, prosa VIª).*

[249] *Una vez más, de manera clarísima, Vallejo nos ofrece la referencia tópica «de la cuna a la sepultura», que se une al «logion» bíblico veterotestamentario: «Todo tiene su momento, y cada cosa su* tiempo *bajo el cielo: su tiempo el* nacer, *y su tiempo el* morir» (Qo *3, 1-2).*

— y es muy grave sufrir, puede uno *orar* («Los nueve monstruos», *OPC,* 323).
— y del olfato con que *oro* («Sermón sobre la muerte...», *OPC,* 327).
— ¡Cruelísimo tamaño el de *rezar!* ([«El acento me pende...»], *OPC,* 385).
— Monte que tantas veces manara
oración, prosa fluvial de llanas lágrimas ([«Al fin, un monte...»],
OPC, 391).[250]
— ¡Amado sea el niño, que *cae* y aún llora
y el hombre que *ha caído* y ya no llora! («Traspié entre dos estrellas»,
OPC, 405).[251]
— Hoy le salió a la pobre vecina del aire,
a escondidas, humareda de su *dogma* ([«Hoy le ha entrado...»],
OPC, 419).[252]
— desacostumbrad a *Dios* a ser un hombre ([«Ande desnudo...»], *OPC,* 425).
— y la condición de *martirio,* carnívora, voraz,
es el dolor dos veces («Los nueve monstruos», *OPC,* 321).[253]
— [estoy] más triste hasta el tobillo,
de ver al pan, *crucificado («Los nueve monstruos», OPC,* 323).
— ¡Oh campo intelectual de cordillera,
con religión, con campo, con patitos («Telúrica y magnética», *OPC,* 299).
— por qué me dan así tanto en *el alma* ([«Quisiera hoy...»], *OPC,* 319).
— Acaba de sentarse más acá,
a un cuerpo de distancia de *mi alma* ([«Acaba de pasar...»], *OPC,* 359).
— ... y a la luz de la noche teneblosa
en que traes *a tu alma* de la mano («Palmas y guitarra», *OPC,* 365).
— Ya a va venir el día, ponte *el alma* («Los desgraciados», *OPC,* 381).
— se inclina *tu alma* con pasión a verte ([«Y bien? ¿Te sana...»], *OPC,* 399).
— ... En tanto,
es así, más acá de la cabeza de *Dios,*
en la tabla de Locke, de Bacon, en el lívido pescuezo
de la bestia, en el hocico del *alma* ([«Tengo un miedo...»], *OPC,* 411).
— *«El alma* que sufrió de ser su cuerpo» (título de poema, *OPC,* 421).
— que resbala *del alma* y cae *al alma* ([«Ello es que...»], *OPC,* 433).[254]
— *muriendo* de costumbre («Altura y pelos», *OPC,* 277).
— Completamente. Además, ¡vida!
Completamente. Además, *¡muerte!* («Yuntas», *OPC,* 279).

[250] *La referencia religioso-doctrinal* (oración, rezo) *es evidente. No entro en si el contenido semántico de los lexemas ha experimentado variación respecto a anteriores usos de esta misma referencia. Ver nota 223.*

[251] *Para* caídas, *ver notas 216 y 235.*

[252] *Dice el* DRAE: «Dogma. 2. *Verdad revelada por Dios, y declarada y propuesta por la Iglesia para nuestra creencia».*

[253] Mártir *es palabra griega que significa «testigo». Con ese mismo significado pasó al castellano, pero grávida del contenido semántico que la comunidad cristiana le dio desde los tiempos del primitivo cristianismo, a saber, cristiano que da testimonio de —su fe en— Cristo o en defensa de su religión con el derramamiento de su sangre hasta morir. El* DRAE, *al definir el término* martirio, *señala la muerte o tormentos padecidos por causa de la religión. Por extensión,* martirio *es sinónimo de* calvario, *y ambos vocablos, de indudable ascendencia religiosa los dos, son sinónimos de* dolor grande. *Con frecuencia, la vida es calificada como «un auténtico calvario» y ciertas situaciones como «un verdadero martirio». En el canon 36 del Concilio de Cartago se establece una de las primeras listas de libros divinamente inspirados y se afirma, a renglón seguido, que es lícito también leer las* pasiones de los mártires *cuando se celebran sus aniversarios* (Dz *92).*

[254] Alma: *ver nota 224.*

— cuando *yo muera*
de vida y no de tiempo («Epístola a los transeúntes», *OPC*, 293).[255]
— Silbando a *tu muerte* ([«Pero antes que se acabe...»], *OPC*, 303).
— Tal es *la muerte*, con su audaz marido ([«Al cavilar en la vida...»], *OPC*, 317).[256]
— «Sermón sobre *la muerte*» (todo el poema titulado así, *OPC*, 327).[257]
— ¿Para sólo *morir*,
tenemos que *morir a cada instante?* («Sermón sobre la muerte», *OPC*, 327).
— *Me moriré* en París con aguacero (Todo el poema titulado «Piedra negra sobre una piebra blanca», *OPC*, 341).[258]
— ¡C'est la vie, *mort* de la *Mort* ([«Calor, cansado...»], *OPC*, 353).
— ¿Qué me da, que *ni vivo ni muero?* ([«¿Qué me da que me azoto...»], *OPC*, 367).[259]
— *¿La muerte?* ¡Opónle todo tu vestido!
¿La vida? ¡Opónle parte de *tu muerte!* ([«Oye a tu masa...»], *OPC*, 369).
— ¡Haber nacido para vivir de nuestra *muerte!* ([«¡Y si después...»], *OPC*, 371).
— En suma, no poseo para expresar mi vida, sino *mi muerte* ([«En suma, no poseo...»], *OPC*, 379).
— desde el plano implacable donde moran
lineales *los siempres*, lineales *los jamases* ([«Alfonso: estás...»], *OPC*, 403).
— a cuyo olfato *huele a muerto* el suelo,
el disparate vivo y *el disparate muerto* ([«Tengo un miedo...»], *OPC*, 411).
— ... no lo niegues,
si mueres; no lo niegues,
si mueres de tu edad ¡ay! y de tu época («El alma que sufrió de ser su cuerpo», *OPC*, 421).[260]
— ¡Desgracia al que edifica con tesoros su *lecho de muerte!* ([«Ande desnudo...»], *OPC*, 423).[261]

255 *He aquí uno de los textos básicos para el estudio del pensamiento vallejiano sobre la* vida, *el* tiempo, *la* muerte. *En el contexto general de su poesía, estos elementos no pueden ser desposeídos de la carga referencial religiosa que tienen, como ya hemos señalado en algunas notas anteriores, por ejemplo, en la 249.*

256 *Ver nota 232; el «audaz marido» no es otro que Dios.*

257 *El poema entero está construido sobre un amplio campo de referencias religiosas desde el título mismo. El* morir a cada instante *es el clásico y ascético «quotidie morior».*

258 *Este poema, uno de los más conocidos de Vallejo, es un tejido de referencias religiosas, anudadas dentro del ámbito de la vida como dolor, como pasión, como martirio, como muerte. El soneto merecería un análisis que no puedo hacer aquí. Afirmo tan sólo que, justamente por su apoyo en las referencias religiosas, este poema es uno de los de la última etapa vital de Vallejo que recuperan de modo más eficaz el tiempo de etapas anteriores.*

259 *Para entender el estrangulamiento lingüístico de este texto, véase nota 196.*

260 Muerte: *ver notas 226, 238 y 245. No olvidar que aquí no se pretende señalar la evolución poética, ni de ningún otro tipo, de Vallejo. Solamente, exclusivamente, detectar el talante religioso —que puede no ser exclusivo— de algunas referencias.*

261 Lecho de muerte: *sintagma de uso corriente, por influjo del lenguaje de la predicación eclesiástica, muy en especial de los sermones sobre los novísimos, que no podían faltar en ejercicios espirituales y «misiones» populares. Los llamados «ejercicios de la buena muerte» describían, en un estilo tremendista y amedrentador, la agonía del moribundo en* el lecho de muertde, *con un propósito ejemplar, aliñado con gotas de buena intención, sadismo, terror y devoción forzosa sobre el brocal mismo de la eternidad a la que el moribundo iba a dar el salto mortal y que, a buen seguro, no recordaba los ejercicios o entrenamientos realizados para darlo.*

— *¡Leños cristianos* en gracia
al *tronco feliz* y al *tallo competente!* («Telúrica y magnética», *OPC*, 299).[262]

— no hay *dios* ni *hijo de dios* sin desarrollo («Intensidad y altura», *OPC*, 347).[263]

— [...]
hermana *Envidia!*
[...]
¡madre *alma mía!*
[...]
cuñado *Vicio!*
[...]
¡padre *cuerpo mío!*
[...]
nieta *Paloma!*
[...]
¡madre *alma mía!*
[...]
esposa *Tumba!*
[...]
¡padre *cuerpo mío!...* ([«De puro calor tengo frío...»], *OPC*, 349).[264]

— Bestia dichosa, piensa;
dios desgraciado, quítate la frente ([«Oye a tu masa...»], *OPC*, 369).[265]

— [los labriegos] levantan sus *defectos capitales* con cintas («Gleba», *OPC*, 301).[266]

[262] *He aquí dos versos de una inocencia virginal, en apariencia. Sin embargo, son en realidad un entarimado de referencias religioso-tradicionales; véanse:* cristianos, gracia, leños, tronco, tallo. *Los lexemas* cristianos *y* gracia, *de evidente matiz, son la clave o pista para entender que los otros tienen ese mismo matiz. Para* leños, *ver nota 27 y todas las referentes a* cruz. Tronco *y* tallo *son dos referencias veterotestamentarias: aluden al «tocón» del que brotará el «tallo» de Jessé —Isay—, padre del rey David. El Mesías es llamado en la* Biblia *«brote del tocón de Jessé»* (Is *11, 1) y «tallo o retoño de la raíz de Jessé»* (Is *10, 10;* Rm *15, 12;* Mt *1, 5;* Lc *3, 32...). La Liturgia recogió esta referencia en una de las llamadas «Antífonas mayores» de Vísperas de la Novena del Nacimiento, concretamente en la del día 17 de diciembre; cantaba así aquella antífona en una melodía gregoriana, ya arrojada al basurero de la ignorancia consagrada: «O Radix Iesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur: veni ad liberandum nos, iam noli tardare». Tan sólo en cenobios anclados en el «tronco feliz» del pasado puede escucharse aún la alegría contenida y esperanzada de una música de la que, según parece, el mundo actual no es digno ya.*

[263] *Vallejo, en la onda de lo que más tarde se llamaría poesía social —cuando seguramente ya no podía ser social y, tal vez, no era ni siquiera poesía—, aboga por el «primum, vivere; deinde...», pero —y esto es lo que importa aquí— sobre un pilar de referencias religiosas, aunque apeadas de su mayúscula inicial, es decir, destronadas, secularizadas. Este pasaje es una versión a lo poético del popular refrán: «Una cosa es predicar, y otra dar trigo».*

[264] *Para el dualismo* alma/cuerpo, *explicitado aquí en forma litánica, ver nota 224. El curioso parentesco que el poeta establece en este texto no está exento de carga referencial religiosa, pero tampoco creo que se pueda subrayar el hecho de manera radical. Sí, advertir, sin embargo, que, si* Tumba *puede identificarse con* Muerte, *y* Muerte *se aparea con* Dios *(ver ntoa 232), el poeta se identifica con* Dios *al llamar esposa a la* Tumba.

[265] *Llamando al hombre* dios desgraciado, *es decir, «dios caído en desgracia», el poeta asume y tritura, a un mismo tiempo, la evidente referencia religiosa de base. A la luz de este pasaje, cobra relieve aquel otro en el que Vallejo escribió: «desacostumbrad a* Dios *a ser un hombre»* (OPC, *425).*

[266] Defectos capitales *es calco de los siete «pecados capitales», de los que hablan los* Catecismos *de Astete y Ripalda* (CAR, *176-177 y 366 ss., respectivamente).*

e) En *España, aparta de mí este cáliz*

— Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, *oró* de cólera (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 439).
— Contemplemos a Goya, *de hinojos y rezando* ante un espejo (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 441).
— De esto hace mucho pecho, muchas ansias,
muchos camellos en edad de *orar* (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 445).
— Los pordioseros luchan *suplicando infiernalmente*
a Dios por Santander (IV, *OPC,* 457).[267]
— Varios días *orando con sudor desnudo* (VII, *OPC,* 463).[268]
— *Han rezado a Dios,*
aquí (VIII, *OPC,* 465).
— tu frontal elevándose a primera potencia de *martirio* (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 441).
— y de Rojas, del héroe y del *mártir* (III, *OPC,* 455).[269]
— y el desorden lentísimo de *su alma* (XI, *OPC,* 471).
— padre polvo que asciendes *del alma* (XIII, «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», *OPC,* 475).
— ... cuando marcha *a morir* tu corazón,
cuando marcha a matar con su *agonía* (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC,* 439).[270]
— ¡*Muerte* y pasión de *paz,* las populares!
¡*Muerte y pasión* guerreras *entre olivos,* entendámonos! (II, «Batallas», *OPC, 439).*[271]
— ... donde nació *mi muerte* dando pasos
y *murió de pasión* mi nacimiento! (II, «Batallas», *OPC,* 451).[272]
— ... ¡Oh, no ser aún ese hombre
por el que te mató la vida y te parió *la muerte*
[...]
... representando al *alma* en su retiro,
acodado a mirar
el caber de una vida en una *muerte!* (II, «Batallas», *OPC,* 447).[273]
— ... Pedro y *sus dos muertes* (III, *OPC,* 455).
— *el mundo está español hasta la muerte!* (VII, *OPC,* 463).

[267] *Las referencias bíblico-religiosas son el solar sobre el que se levanta la estructura o construcción del poemario entero* España, aparta de mí este cáliz, *desde el título hasta el final. Subrayaré tan sólo algunos detalles que parecen dar un tono nuevo a esas referencias. Por ejemplo: «suplicando* infiernalmente *a Dios»; el neologismo «infiernalmente» hinche, hasta el borde, de desesperación la nuez semántica de «suplicar a Dios». Ver nota 275.*

[268] *Dentro del ambiente de agonía, pasión y muerte que el título del libro connota —y que se confirma por sintagmas como «entre olivos»—, el* sudor *es una referencia bíblica textualmente irrefutable, como ya se dijo en la nota 66.*

[269] Martirio, mártir: *ver nota 253.*

[270] Agonía: *ver notas 225, 268 y 274.*

[271] Muerte y pasión: *ver nota 268. Frase religioso-popular, alterada. La relación entre* paz *y* olivos *es de ascendencia bíblica:* Gn *8, 11. En el parentesco a que hice relación en la nota 264, se dice «nieta Paloma», sin duda para connotar la imposibilidad* actual *de la paz, puesto que es remitida a una generación futura («nieta»). Para la referencia religiosa de* olivos, *ver notas 23 y 268.*

[272] *Una referencia más a «la cuna y la sepultura», «el nacer y el morir», «vida, pasión y muerte», etc.*

[273] *Ver notas 232 y 264.*

— «Imagen española de la *muerte*» (Título de V, *OPC*, 459).
— Así responde el hombre, así, a la *muerte* (X, «Invierno en la batalla de Teruel», *OPC*, 469).
— Por eso, al referirme a esta *agonía* (X, «Invierno en la batalla de Teruel», *OPC*, 469).[274]
— ¡Málaga a golpes, a fatídico coágulo, a bandidos, *a infiernazos,*
a cielazos (II, «Batallas», *OPC*, 451).[275]
— mucho hombre, Gijón,
y *mucho dios*, Gijón (VII, *OPC*, 463).[276]
— ¡Cuídate del cielo *más acá* del aire
y cuídate del aire *más allá del cielo!* (XIV, *OPC*, 477).[277]

4. **Referencias tradicionales/populares**

Califico a las referencias que siguen como *tradicionales/populares* por su arraigo en el lenguaje y devoción populares. Ello no quiere decir que carezcan de documentos que las identifiquen en cuanto bíblicas o religiosas. Lo verá el lector, si aún tiene la paciencia heroica de asomarse a las notas ilustrativas que acompañan, como hasta aquí, a las referencias detectadas y desenmascaradas.

a) En *Los heraldos negros*

— [Dios] pasa, pasa
a cuestas con la espina dorsal del Universo («Los anillos fatigados», *OPC*, 123).[278]

[274] *Ver ntoas 225 y 268.*

[275] a infiernazos, a cielazos: *ver nota 267. Nótense aquí las terminaciones en* -azo, *empleadas con intención expresivo-poética, adheridas a sustantivos de indudable talante religioso.*

[276]*Referencia religiosa en la que el lexema* dios *se encuentra materialmente objetualizado.*

[277]*La igualación entre* el más acá *y* el más allá *se hace plenamente eficaz por la referencia a* cielo, *cuyo aspecto religioso-trascendente parece ser anulado.*

[278] *En la nota 27 queda documentado el suplicio de la crucifixión, en atención a la referencia* cruz. *Se documenta aquí el lexema* a cuestas. *La piedad popular dio a la segunda caída del* Viacrucis *el título de «Subida de Jesús al Calvario con la cruz* a cuestas» *y la ilustró con una oración en la que se decía:* «Con la cruz a cuestas *te veo, Señor, paciente y animoso...» El cuarto Misterio doloroso del Rosario —los Misterios dolorosos se contemplan los martes y viernes— es enunciado en el* Catecismo *de Astete así: «Cuarto misterio:* la Cruz a cuestas» (CAR, *192), y en el de Ripalda, así: «Cómo llevó* la Cruz a cuestas al Calvario». *¿De dónde proviene el sintagma-expresión que me ocupa? El* Diccionario de la Biblia *de Herbert Haag, A. Van Den Born y Serafín de Ausejo dice, a propósito de la entrada «Cruz (llevar la)»: «Según* Jn *19, 17, Jesús mismo llevó la cruz. La costumbre romana era que el reo sólo llevara el* patibulum *o palo transversal (Plutarco,* De iis qui sero a numine puniuntur, *9), porque la cruz hubiera sido un peso demasiado grande; por eso también quizá Jesús llevó solamente ese palo. La denominación joánica de* staurós *ha de entenderse, por tanto, por el* patibulum, *como de hecho sucede en otras ocasiones. Según la tradición sinóptica, Simón de Cirene fue forzado a llevar la cruz de Jesús* (Mt *27, 32;* Mc *15, 21;* Lc *23, 26); esta tradición es perfectamente compatible con la joánica, si se admite que Simón tomó a Jesús el* patibulum *cuando éste ya no tenía fuerzas para seguir llevándolo»* (Col *406-407). Las* Actas de Pilato *hablan de que el buen ladrón llevaba* sobre sus hombros *una cruz* (EA *481). Ello quiere decir que «a cuestas» es sinónimo de «sobre los hombros» o «al hombro». El* DRAE *así lo recoge:* «A cuestas, *locución adverbial. Sobre los hombros o las espaldas». Señalo esta sinonimia para indicar que la expresión «al hombro», que Vallejo emplea en alguna ocasión, podría entenderse también como referencia religiosa. No lo hago constar así porque en castellano la expresión consagrada por la tradición como inequívocamente religiosa es* a cuestas, *y no «al hombro».*

— Caridad *verónica* («Sauce», *OPC*, 62).[279]
— [los] *dos clavos* de mis alas y *el clavo* de mi amor! («Nervazón de angustia», *OPC*, 57).[280]
— como *clavo* que cierra un ataúd! («Yeso», *OPC*, 84).[281]
— Por *los cuadros de santos* en el muro colgados («Encaje de fiebre», *OPC*, 133).[282]
— Como una *Dolorosa*, entra y sale mi madre («Encaje de fiebre», *OPC*, 133).[283]
— ... a mis sicarios,
cuyos gestos son férreas cegueras de *Longinos!* («Nervazón de angustia», *OPC*, 57).[284]

279 *La* Verónica *fue una caritativa mujer que, según la tradición, enjugó el rostro ensangrentado y sudoroso de Cristo cuando éste iba camino del Calvario por la calle de la Amargura. En recompensa, Cristo hizo que su rostro quedara estampado en el caricativo lienzo. Esta mujer es protagonista de la sexta estación del* Viacrucis *y no aparece en la* Biblia. *Pero sí en los* Evangelios apócrifos: *las* Actas de Pilato *la identifican con la hemorroísa de* Mt *9, 20;* Mc *5, 21 ss y* Lc *8, 43 ss* (EA, *443). La* Muerte de Pilato *habla de cierta mujer llamada Verónica que había tratado a Jesús, que llevaba muy a mal el verse privada de su presencia, que para consolarse se dirigió a un pintor y le pidió que le hiciera un retrato de Cristo, que yendo de camino le salió éste al encuentro, le tomó el lienzo y se lo devolvió señalado «con la imagen de su rostro venerable»* (EA, *528-529); la* Venganza del Salvador *identifica también a la Verónica con la hemorroísa evangélica* (EA, *557), y con la mujer propietaria del retrato de «la faz del Señor»* (EA, *558 ss). Pero no he encontrado en los* Evangelios apócrifos *la escena de la calle de la Amargura. Por ello, a pesar de la documentación, la referencia es plenamente tradicional y popular. No debe confundirse la «Santa Faz» con el «Santo Sudario». Como es sabido, la referencia ha pasado también al lenguaje de las corridas de toros, con el mismo término* verónica: *significa un «lance que consiste en esperar el lidiador la acometida del toro teniendo la capa extendida o abierta con ambas manos enfrente de la res»* (DRAE).

280 *La crucifixión de Cristo se consumó por enclavamiento —no por atadura—, como la* Biblia *lo prueba al hablar de «agujeros de los clavos»* (Cfr. Lc *24, 39;* Jn *20, 20 ss). El* clavo *se convirtió pronto en elemento tradicional y constante de todo relato o representación plástica de la Pasión de Cristo, desde los sermones hasta los «pasos» de Semana Santa y los crucifijos, pasando por la pintura. Aunque parece que en realidad Cristo fue clavado a la cruz con cuatro clavos —uno en cada muñeca y otro en cada pie—, tradicionalmente siempre se han contabilizado tres. La canción penitencial religioso-popular lo confirma: «Por los* tres *clavos que te clavaron / y las espinas que te punzaron, / perdónale, Señor». Vallejo habla, en este contexto, de* «los dos clavos... *y* el clavo...», *es decir, tres clavos.*

281 Clavo *es aquí referencia religiosa por su relación con «ataúd» y con todo el contexto funerario y mortuorio, incluida la Pasión de Cristo. Ver nota 280.*

282 Cuadros de santos. *Era costumbre sacralizar el recinto doméstico con imágenes y figuras de tema religioso; se las conocía con el nombre de «cuadros de santos». «Santos» fue el nombre que tomaron también las ilustraciones de cualquier tipo de libros: «libro con santos» era un libro ilustrado; «no tener santos» era un elemento negativo en la consideración y valoración de un libro, muy en especial entre los niños.*

283 La Dolorosa *ha sido una de las representaciones marianas más dramáticas y eficaces de la piedad popular. Con celebración propia: Festividad de los Siete Dolores de la Bienaventurada Virgen María, o, más brevemente, de la Virgen de los Dolores (actualmente el 15 de septiembre), estos siete dolores fueron objetivados en siete espadas clavadas en un corazón. El fundamento es bíblico: los Evangelios, en efecto, dicen que la madre de Jesús estaba junto a la Cruz. Es lógico pensar que sufriría mucho, por lo menos tanto como cualquier otra madre que asiste a la ejecución de su hijo, aunque el verbo «stare» empleado en la Vulgata significa «estar de pie», «con entereza». Fue la devoción posterior la que mezcló dos momentos o estampas —la de María al pie de la Cruz, «Virgen de los Dolores», y la de María con el cadáver de Cristo en su regazo, «Virgen de la Piedad»— en una sola. Jacopone da Todi (1230-1306), nos transmitió la figura de la Dolorosa en la secuencia-himno con que aún hoy se acompaña el ejercicio del* Viacrucis, *y que comienza así: «Stabat Mater Dolorosa / juxta Crucem lacrimosa / dum pendebat Filius. // Cuius animam gementem, / contristatam et dolentem, / pertansivit gladius».*

284 *Los Evangelios hablan de los soldados y del centurión a su mando, durante la crucifixión de Cristo. De ellos dice San Mateo que, al ver el terremoto y lo que pasaba, se llenaron de miedo y dijeron: «Verdaderamente éste era Hijo de Dios»* (Mt *27, 54); San Marcos individualiza esta confesión atribuyéndola al centurión: «Al ver el centurión, que estaba frente a él, que había expirado de esta manera, dijo: "Verdaderamente este hombre era Hijo de Dios"»* (Mc *15, 39). Pero no se da nombre alguno, ni de los soldados ni*

— Mi padre se despierta, ausculta
la huida a Egipto («Los pasos lejanos», *OPC*, 134).
— Yo soy un *mal ladrón*... A dónde iré! («El pan nuestro», *OPC*, 110).[285]
— *«Nochebuena»* (Título de poema, *OPC*, 59).[286]
— *«Romería»* (Título de poema, *OPC*, 71).[287]

b) En *Trilce*

— cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas (III, *OPC*, 145).[288]

c) En *Poemas en prosa* no aparece ninguna referencia religiosa de tipo popular.

d) En *Poemas humanos*

— con símbolos, *tabaco, mundo y carne* («Primavera tuberosa», *OPC*, 283).[289]
— *«Salutación angélica»* (Título de poema, *OPC*, 291).[290]

e) En *España, aparta de mí este cáliz*

— al sacerdote *a cuestas* con la altura tenaz de sus rodillas... (I, «Himno a los voluntarios de la República», *OPC*, 445).
— ¡Niños del mundo, está

del centurión. Las Actas de Pilato *(16, 7) identifican al soldado que abrió con su lanza el costado de Cristo dándole el nombre de* Longinos (EA, *467); por su parte, los* Apócrifos de la pasión y resurrección *lo identifican con el centurión mismo* (EA, *516). Se trata, pues, de una referencia tradicional antiquísima que, además, ha sido formulada de manera eficacísimamente ininterrumpida por la pintura y la escultura.*

285 Mal ladrón: *ver nota 53.*

286 Nochebuena: *ver nota 198.*

287 Romería. *El* DRAE *da tres acepciones de este vocablo: «Viaje o peregrinación, especialmente la que se hace por devoción a un santuario. // 2. Fiesta popular que, con meriendas, bailes, etc., se celebra en el campo inmediato a alguna ermita o santuario el día de la festividad religiosa del lugar. //* 3. fig. *Gran número de gentes que afluye a un sitio». Derivando el término de* Roma, *no ofrece dudas respecto a su carácter de referencia religisa. Pero, si alguna quedara, se desvanece ante este pasaje de la* Vida nueva *de Dante: «Porque de tres modos se llaman propiamente las gentes que caminan en servicio del Altísimo, a saber: llámanse palmeros, en cuanto van a ultramar, allí de donde muchas veces traen la palma; llámanse peregrinos, en cuanto van a la casa de Galicia, porque la sepultura de Santiago hízose más lejos de su patria que la de ningún otro apóstol; llámanse* romeros, *en cuanto van a Roma» (Dante Alighieri,* Obras completas. *Cito por la versión castellana de Nicolás González Ruiz, BAC, Madrid, 1980, pp. 563-564).*

288*El pasaje es una referencia a las ánimas de los difuntos, sobre las que existe la creencia popular de su aparición nocturna implorando sufragios para la mitigación y terminación de sus penas en el purgatorio. La piedad tradicional ha orado siempre «por las benditas ánimas del purgatorio» y los* Catecismos *de Astete y Ripalda recomiendan «rogar a Dios por los vivos y los muertos» como una de las obras de misericordia, al tiempo que encarecen la importancia de las indulgencias en favor de las almas que van al purgatorio tras la muerte. En Galicia tiene un interés especial la comitiva de almas llamada «Santa Compaña».*

289Tabaco, mundo y carne *es una expresión religiosa, tomada literalmente por Vallejo, pero a la que ha aplicado el ya señalado mecanismo de «la frase alterada»* (cfr. *al respecto, Francisco Martínez García,* César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta. *Colegio Universitario de León, 1976, 264 ss). En efecto, los* Catecismos *de Astete y Ripalda hablan de «los enemigos del alma», y dicen que son tres:* el demonio, el mundo *y* la carne (CAR, *178 y 363, respectivamente). Ver nota 28.*

290 Salutación angélica. *El* DRAE *la define como «la que hizo el arcángel San Gabriel a la Virgen cuando le anunció la concepción del Verbo Eterno, y forma la primera parte de la oración del Avemaría». Dice también que se llama* salutación angélica *a esta misma oración. La prueba bíblica se encuentra en* Lc *1, 26 ss. Recuerdo, por enésima vez, al lector que el hecho de que la referencia sea religiosa no implica la religiosidad del texto en el que la referencia aparece. En éste, la salutación va dirigida al bolchevique.*

la madre España *con su vientre a cuestas;*
[...]
salid, niños del mundo; *id a buscarla!* (XV, *OPC*, 479-481).

— sudamos todos, *el ombligo a cuestas;*
caminantes las lunas nos seguían;
también sudaba de *tristeza* el muerto.
[...]
Todos sudamos, *el ombligo a cuestas,*
también sudaba de *tristeza* el muerto (IX, «Pequeño responso a un héroe de la República», *OPC*, 467).[291]

— *en descanso tu paz* (VI, «Cortejo tras la toma de Bilbao», *OPC*, 461).[292]

— ¡Salud, *hombre de Dios*, mata y escribe! (VIII, *OPC*, 465).[293]

5. Apéndices

Como la palabra indica, van aquí dos cabos que, aunque ya atados a lo largo del análisis, tienen para mí un carácter especialísimo de fuerza demostrativa —o de fuerza verificadora, si se prefiere— del análisis mismo, porque entrañan una suerte de síntesis, razón por la que no quiero dejarlos ni siquiera con la posibilidad de que puedan quedar sueltos de alguna manera.

5.1 *Sintagmas formados con elementos religiosos*

Su escueta copia me excusa de cualquier explicación. Los números indican páginas.

a) En *Los heraldos negros*

«Fe adorable» (51), «Deshojación sagrada» (55), «caminos redentores» (56), «arranques murientes» (56), «dulce hebrea» (57), «el judithesco azogue» (57), «alma hereje» (57), «místicos bronces» (59), «sol funeral» (60), «pétalos sagrados» (60), «heroína, intacta y mártir» (60), «entierro de mis ilusiones» (62), «tumba de mortal herida» (62), «caridad verónica» (62), «luna muriente» (62), «blanco panteón» (63), «penitentes blancuras laceradas» (63), «martirios de la luz» (65), «pascuales ojos» (65), «campo orante» (65), «las muertas almas» (71), «lutos rígidos» (71), «tus niñas monjas» (75), «labios difuntos» (76), «ojos benditos» (76), «llegas devotamente» (77), «muertos novios» (77), «obispo triste» (77), «agua bendita» (77), «ojos de Magdala» (78), «óleos quemados» (79), «vil judío» (80), «negro cáliz» (81), «recodos espirituales» (83), «extraño morir» (83), «pañuelo

[291] A cuestas: *ver nota 278. También son referencias religiosas* sudor *(ver nota 66) y* tristeza *(ver nota 67). Lo es asimismo la expresión «id a buscarla» que remite a la parábola evangélica de «la oveja perdida»* (Mt *18, 12;* Lc *15, 4). En el poema XV llama Vallejo a España* Madre y maestra, *sintagma que en el lenguaje religioso se aplica a la Iglesia. Un documento eclesiástico, muy posterior a la muerte de Vallejo, confirma solemnemente la actualidad de esta referencia religiosa: se trata de una encíclica, publicada por el Papa Juan XXIII el 15 de mayo de 1961, que comienza así:* «Mater et magistra *gentium a Christo Iesu ob eam causam catholica Ecclesia constituta est, ut, per saeculorum decursum...», etc., es decir,* «Madre y maestra *de pueblos, la Iglesia católica fue fundada como tal por Jesucristo para que, en el transcurso de los siglos...», etc.*

[292] En descanso tu paz *es una alusión indudable a la expresión litúrgica y popular «que en paz descanse» o «descanse en paz». Ver nota 101.*

[293] Hombre de Dios *es expresión popular que equivale a «hombre bueno y de bien», en el sentido más profundo que le viene dado por la carga semántica máxima del lexema religioso* Dios.

apocalíptico» (83), «croquis pagano» (84), «enlutada catedral» (84), «opúsculo bíblico» (87), «cruz idiota» (88), «insomne piedad» (91), «abierta sepultura» (92), «perpetuos funerales» (92), «fúnebres olores» (92), «chantre de bronce» (93), «estampas seculares» (93), «enrosarian un símbolo» (93), «altar fulgente» (94), «Cristo ensangrentado» (96), «oro santo» (96), «mármoles consagrados» (96), «coricanchas bautizados» (97), «salvaje aleluya» (98), «celeste zagal» (98), «hebraica unción» (98), «cruzada fecunda» (99), «ara primitiva» (99), «bíblicas pupilas» (101), «tarde muerta» (101), «idilios muertos» (101), «Idilio muerto» (102), «actitud contrita» (102), «lanza deicida» (105), «procesión de luces» (106), «dogma del fardo» (107), «muerta ilusión» (107), «marcha funeral» (107), «la voluntad de Dios» (109), «las dos manos santas» (110), «transubstanciación azul, virtuosa» (114), «credo sagrado» (115), «penitente silencio siniestro» (115), «Cristo pecador» (115), «alma imposible» (117), «mi divino amor» (117), «parábola excelsa de amor» (117), «yunque impío» (117), «tálamo eterno» (118), «dulce eternidad» (118), «nave sagrada» (120), «lira enlutada» (120), «arciprestes vagos» (120), «sangre babilónica» (121), «árbol cristiano» (121), «viña redentora» (121), «cuerpo hostial» (121), «festín pagano» (121), «dados eternos» (122), «ases fúnebres» (122), «inmensa sepultura» (122), «agonía ardiente» (123), «dedo deicida» (123), «lúgubre tambor» (123), «columna eterna» (124), «mística dulzaina» (125), «a mis ojos muertos» (126, dos veces), «cruz divina» (126), «burro santurrón» (129), «brazos cruzados» (133), «oraciones vespertinas» (135), «entierro humilde» (136), «día eterno» (137), «inmortales rosas» (137), «beato campanario» (137), «eterna vida» (137), «sinsabor de féretro» (138).

b) En *Trilce*

«Línea mortal» (143), «todo el santo día» (145), «nupciales trópicos» (146), «propensiones de trinidad» (147), «entrada eternal» (150), «ludir mortal» (151), «el destino, mitrado monodáctilo» (152), «tía difunta» (153), «novios difuntos» (157), «divinamente meado» (161), «sepulcro florecido» (166), «sepulcro removido» (166), «moribundas alejandrías» (168), «cuzco moribundo» (168), «cuzcos moribundos» (168), «moribunda alejandría» (168), «facundo ofertorio» (170), «aceite funéreo» (170), «la dura vida eterna» (172), «tarde inmoral» (172, dos veces), «badajos inacordes» (175), «es adorable el pobre viejo» (192), «litúrgicas bromas» (195), «las ojeras se irritan divinamente» (196), «divinos almácigos» (197), «eternas américas» (202), «tonsuradas columnas» (207), «muerta inmortal» (207, tres veces), «eterno amor» (210), «buenas cosas muertas» (212).

c) En *Poemas en prosa*

«Ojos mortales» (227), «edad misericordiosa» (231), «salvé milagrosamente» (235), «cruces de repuesto» (237), «tumor de conciencia» (241), «rostro muerto» (257).

d) En *Poemas humanos*

«Salutación angélica» (291), «ángeles de corral» (299), «leños cristianos» (299), «estrellas matutinas» (299), «orden sacerdotal» (301), «fúnebres cuñados» (305), «enfático ahijado» (313), «plátano sagrado» (315), «goce amortajado» (319), «querer interhumano y parroquial» (325), «sus entonces fúnebres» (337), «mi hecho muerto» (353), «mortuoriamente» (355), «ventanillas nasales, funerales» (355), «el son del alma» (355), «sacratísimas constancias» (357), «rectas conciencias» (361), «sueño práctico del alma» (375), «acto venerable» (379), «válvulas difuntas» (391), «suplicantes gradas» (391), «lo satánico» (395),

«monótonos satanes» (401), «tubérculo satánico» (407), «día espléndido, solar y arzobispal» (411).

e) En *España, aparta de mí este cáliz*

«Agonía mundial» (439), «rato extático» (439), «lóbregos semestres suplicantes» (439), «amados cascos insepultos» (411), «hormigueante eternidad» (443), «cerrando el canto fúnebre del alba» (445), «creencias personales» (445), «el bien satánico» (449), «muertos inmortales» (449), «hombro eterno» (449), «muertos inmortales» (451), «cielo apocalíptico» (451), «niños eternos» (451), «suplicado infiernalmente» (457), «redoble fúnebre» (475).

5.2 *Algunos poemas, llamativos por la acumulación de referencias religiosas*

Los poemas que ofrezco, a modo de mínima antología vallejiana de referencias bíblico-religiosas, han sido cuidadosamente rebuscados, y los frutos del rebusco están presentados ya en el análisis. Aquí se ofrecen, sin subrayado alguno ya, para que el lector, al tiempo que disfruta con su lectura, vea corroborada la asignación de *referencias religiosas* que vengo haciendo a determinados detalles formales.

a) De *Los heraldos negros*

«Retablo»

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,
se internan, y aparecen..., y, hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios! *(OPC,* 120).

«Los dados eternos»

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo

no es costra fermentada en tu costado:
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado...
Talvez ¡oh jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgirán las ojeras de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura. *(OPC,* 122).

«Dios»

Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con él anochecemos. Orfandad...

Pero yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé qué buen color.
Como un hospitalario, es bueno y triste;
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón.

Oh, Dios mío, recién a ti me llego,
hoy que amo tanto en esta tarde; hoy
que en la falsa balanza de unos senos,
mido y lloro una frágil Creación.

Y tú, cuál llorarás... tú, enamorado
de tanto enorme seno girador...
Yo te consagro Dios, porque amas tanto;
porque jamás sonríes; porque siempre
debe dolerte mucho el corazón. *(OPC,* 127).

b) De *Trilce*

XXXI

Esperanza plañe entre algodones.

Aristas roncas uniformadas
de amenazas tejidas de esporas magníficas
y con porteros botones innatos.
¿Se luden seis de sol?
Natividad. Cállate, miedo.

Cristiano espero, espero siempre
de hinojos en la piedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
tan vaga a donde asomo.

Y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, grave, mudo,
y como padre a su pequeña,
apenas,
pero apenas, entreabre los sangrientos algodones
y entre sus dedos toma a la esperanza.

Señor, lo quiero yo...
Y basta! *(OPC,* 173).

c) De *Poemas humanos*

«Piedra negra sobre una piedra blanca»

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
talvez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos... *(OPC,* 341).

d) De *España, aparta de mí este cáliz*

XIII. «Redoble fúnebre a los escombros de Durango»

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,
Dios te salve, te calce y dé un trono,
padre polvo que estás en los cielos.

Padre polvo, biznieto del humo,
Dios te salve y ascienda a infinito,
padre polvo, biznieto del humo.
Padre polvo en que acaban los justos,
Dios te salve y devuelva a la tierra,
padre polvo en que acaban los justos.
Padre polvo que creces en palmas,
Dios te salve y revista de pecho,
padre polvo, terror de la nada.

Padre polvo, compuesto de hierro,
Dios te salve y te dé forma de hombre,
padre polvo que marchas ardiendo.
Padre polvo, sandalia del paria,
Dios te salve y jamás te desate,
padre polvo, sandalia del paria.
Padre polvo que avientan los bárbaros,
Dios te salve y te ciña de dioses,
padre polvo que escoltan los átomos.

Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro. *(OPC,* 475).

Segunda parte: Función de estas referencias desde un punto de vista crítico

1. El 29 de marzo de 1938, postrado ya en el lecho hospitalario que va a ser, dos semanas después, su definitivo lecho de muerte, dicta Vallejo a su esposa Georgette unas palabras que se harán justamente célebres por el impresionante y tembloroso escalofrío de profundidad que parecen exhalar, y del que, sin duda, se contagian aquellos a quienes llega, por lo menos yo; éstas: «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios».



Como es lógico, estas palabras han sido interpretadas como un acto de fe auténticamente religiosa. Y, como es menos lógico, han sido aplicadas a la vida y obra poética de Vallejo, tomadas en su conjunto, para calificar a las dos como religiosas en sentido estricto. En el campo de la vida no quiero entrar. En el de la poesía, sí. Tengo que hacerlo. Para afirmar, simplemente, que tales palabras no pertenecen al *corpus* o canon poético vallejiano y que, por tanto, no pueden ser estudiadas ni analizadas desde un punto de vista crítico-literario comprensivo de ese *corpus*. Dicho de otra manera: de estas palabras no puede deducirse en modo alguno que la poesía de Vallejo sea poesía religiosa. Si lo es, lo será por otros motivos; por éste, no. Pero, aun suponiendo —suposición que debería apoyarse, como es evidente, en sólidas pruebas textuales—, aun suponiendo, digo, que su poesía fuera religiosa, esa religiosidad me trae sin cuidado a mí, aquí y ahora, porque no es problema planteado en este estudio. Más: es un problema que yo he dejado, deliberada y conscientemente, fuera, al margen. Este no es un trabajo ideológico-contenidista ni temático. Así es que, ni afirmo ni niego aquí que la poesía de Vallejo sea religiosa. Sencillamente, digo que ésa es una cuestión que no toco. Ruego encarecidamente al lector que lo siga teniendo en cuenta.

Todos cuantos nos dedicamos a los humildes y consoladores menesteres de la literatura y de la crítica conocemos bien otras, también célebres, palabras, de Dámaso Alonso, escritas a propósito de la poesía de un su amigo —y amigo de Vallejo—, llamado Leopoldo Panero; éstas: «Otras veces lo he dicho: si la poesía no es religiosa no es poesía. Toda poesía (directísima o indirectísimamente) busca a Dios».[294] Bien. Sin entrar en consideraciones críticas sobre la validez de tamaña afirmación, diré tan sólo que, aunque sea verdadera y cierta, *intus et in cute,* aunque lo sea, tampoco afecta a lo que voy diciendo porque, llanamente, esta afirmación y su entraña han sido también orilladas por mí, en razón de que la índole del trabajo no las necesita, más aún, las escupe, las repele, metodológicamente hablando.

En efecto, si yo pretendiera afirmar o negar que la poesía de Vallejo es religiosa, tendría que hacer otro trabajo —posibilidad que no descarto y que, de algún modo, queda insinuada como razonablemente factible en algunos de los esquemas u operadores poéticos de la poesía vallejiana que en otro lugar he presentado ya—,[295] un trabajo distinto en el que, asentando, ante todo, unos firmes fundamentos textuales y doctrinales, intentaría acotar primero y cultivar después un conjunto de campos léxico-semánticos, algunos de cuyos elementos integrantes indispensables serían éstos: la Teología de Vallejo (Dios, Cristo, Verdades eternas, postrimerías, Virtudes teologales...), la Moral de Vallejo (pecado, virtud, sexualidad...), la Eclesiología de Vallejo (divinidad, unidad, santidad, catolicidad, apostolicidad, primado, jerarquía, pueblo de Dios...), la Doctrina Social de Vallejo (hombre, bien común, trabajo, justicia social...). Y otros. Todos, enfocados desde una perspectiva estrictamente religiosa —incursa, por tanto, en el campo de la fe— que tendría que llevar necesariamente acoplado un procedimiento metodológico adecuado, y que sería radicalmente diferente del que estoy aplicando

[294] *Dámaso Alonso,* Poetas españoles contemporáneos, *Gredos, Madrid, 3.ª ed., 1965, p. 315.*

[295] Cfr. *Francisco Martínez García,* César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta, *Colegio Universitario, León, 1976, pp. 229-340.*

aquí. Tendría que ser diferente por la simple razón de ser diferentes el campo de investigación u objeto de estudio, y el objetivo a conseguir.

Yo sé, de acuerdo con el eminente crítico —y paisano mío— Ricardo Gullón, que «la obra total de un poeta, de un escritor, constituye un supertexto en el que cada suceso, cada objeto adquiere plenitud de sentido».[296] Pero sé también, y también de acuerdo con él —aunque le haría algunas matizaciones terminológicas— que «no son las ''ideas'' en sí lo que primordialmente atrae en el producto artístico, sino la combinación de forma y mensaje, o dicho con mayor corrección, el modo personal de emitir el mensaje [...] La temática, si ha de ser estudiada en los propios términos autoriales, deberá examinarse según su determinación formal».[297]

Mi lector se percata sin dificultad alguna de que, como cualquier hijo de vecino, yo tengo mis propias obsesiones, de algunas de las cuales soy víctima, y de otras verdugo sádico y aprovechado. Una de esas obsesiones es la claridad, el orden y, consiguientemente, el método. Perdone, pues, estas palabras un tanto taxativas. No quiero a mi Vallejo menos de lo que pueda quererlo otro lector o estudioso suyo. Precisamente por ello, no me tolero ambigüedades en mis relaciones con él, ni me apetece que otros crean o puedan pensar que son relaciones ambiguas. Ni quito ni pongo rey, pero estoy seguro de que ayudo a mi «cholo», es decir, a la obra poética que nos dejó, que le hace seguir vivo entre nosotros, que leemos a sorbos lentamente apresurados, que tenemos grabada a cariño en la memoria, y aposentada en el corazón a latidos de trilcedumbre.

2. Si, pues, de la larga y apretadamente densa primera parte de este estudio no se puede concluir que la poesía de Vallejo sea poesía religiosa, ¿qué sentido tienen, qué función desempeñan esas bandadas de referencias bíblico-religiosas que cubren con sus alas blancas de hermanas de caridad el páramo todo de su poesía y lo convierten en oasis traspasado por una brisa de aroma inconfundible? Lo diré, con inevitable, condensada y concentrada brevedad.

El poeta escribe —crea— incitado, animado o urgido por un motivo, causa o pretexto de identidad real, extrínseca a él o no, pero siempre extraliteraria, en principio. Ese motivo, ese pretexto, esa causa *en sí* no son poesía, no son la poesía, pero tienen la capacidad potencial, o, lo que es lo mismo, la energía de provocar el fenómeno pasmoso de la creación poética, es decir, el proceso de la producción de textos poéticos. La causa, el motivo, el pretexto —a los que yo, tomados de forma unitaria, llamo siempre e indefectiblemente *realidad asumida*— pueden ser sublimes o triviales, grandiosos o rastreros, medianejos o normales. En rigor, da lo mismo. La realidad asumida desaparece, se esfuma, se aniquila, apenas recibe la mirada órfica del poeta, porque su humilde y fundamental función es tan sólo la de estimular la creación poética, ofreciéndose como lo que es, a saber, como posible realidad asumible, recibir una mirada —de amor, siempre es de amor, aunque no lo parezca— y desaparecer, como Eurídice, para que nazca, crezca y prospere el texto poético. Por tanto, ninguna referencia *actual* a la realidad asumida —sea ésta del carácter o talante que sea— tiene categoría de acto críti-

[296] *Ricardo Gullón,* Espacios poéticos de Antonio Machado, *Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1987, p. 22.*
[297] *Ricardo Gullón,* op. cit., *p. 36.*

co-poético, ni puede tenerla, si es que esa realidad ha sido cobijada ya en los ojos «lingüísticos» del poeta; no hay, pues, en este fenómeno diferencia alguna entre la poesía de Homero y la de Neruda, entre la de Dante y la de César Vallejo. A lo sumo, esa referencia tendrá un carácter arqueológico, anecdótico o erudito, que puede hasta resultar más ameno y entretenido que el acto crítico, pero que no lo es. El texto, en obligada consecuencia, pervive —¡cuando pervive!— en *su* realidad solitaria, la cual, rigurosa y estrictamente dicho, es una proposición o enunciado de características siempre complejas. En su facticidad, tal proposición o enunciado es como una inscripción lapidaria que, en su escritura, y en ningún otro sitio, exhibe, muestra y señala la herida mortal de la lápida misma, la de la inscripción, y la que la inscripción produjo en la lápida —las tres heridas en una sola— y anuncia proféticamente, con su condición entrañada y desentrañada de mortalidad, la muerte de la lápida, la de la inscripción y la de su carácter de signo, es decir, la de su significante o soporte material y la de su significado —tres muertes en una sola e inapelable muerte—. ¿No dijo don Antonio que se canta lo que se pierde? Pues, eso.

Pero ocurre que la inscripción es grabada por el poeta, con la oculta o declarada intención de que sea vista, leída, recibida, entendida. De ahí que, cuanto más eficaces sean las relaciones que el poeta logre establecer entre la inscripción lapidaria y todo posible caminante que se detenga ante ella, asiduamente u obedeciendo al azar de un solo paso, más probabilidades tiene la inscripción de mantenerse, de permanecer en el Tiempo, hablando en silencio, a la vez que erosionándose, o, si se prefiere, dejándose ser pasto de la entropía. Todo lo cual quiere decir —y bien claro es— que el arte, partiendo germinalmente de una apetencia ansiosa de orden, alcanza su fin, lo logra —como tal arte concreto— en el desorden al que, por el mero hecho de hacerla, está condenando, desde el principio y en todo el proceso de creación, el artista a su obra. Más. Una vez que el artista la deja de su mano y le da esa libertad para la que la creó, la obra de arte *es* una titánica lucha para mantener el tipo, es decir, para sobrevivir, es decir, para dejarse devorar por los inexorables mecanismos secretos del desorden, de la degradación, de la entropía, mecanismos vigilados y atizados en su fuego interior por los fuelles incansables del tiempo. Cuando esos mecanismos hayan concluido su tarea y el desorden se haya consumado en la tasa más alta de mortalidad, entonces, paradójicamente, será cuando la obra de arte adquiera, adquirirá —en el desorden final—, la cota más alta de orden —del orden para cuyo logro nació y fue hecha— en el silencio. También la obra de arte es, irremediable y felizmente, un ser para la Muerte...

3. Pero para que la muerte llegue, y mientras llega, la obra tiene que ser creada y vivir muriendo de vida. Y es en este punto donde la labor del artista, y la del degustador o consumidor de su obra, sucesivamente, respectivamente, se concreta en actos, complejos y sencillos a la vez, en los que todo vale, a condición de que todo valga, pero que, en todo caso, deben ser analizables críticamente para poder ser tomados en la consideración debida, y para poder disfrutar de una cierta y ganada consistencia.

Pues bien. Es cabalmente aquí donde deben ser colocadas, a mi juicio, las referencias bíblico-religiosas de la poesía vallejiana, en cuanto que son un medio concretísimo —uno entre otros muchos— de elaborar lingüística y poéticamente una realidad que se presta a ser asumida. Esto significa que las referencias son a este respecto —y como demuestra

con creces la primera parte de este estudio— un repertorio de elementos ya codificados, pertenecientes al campo léxico-semántico de la Religión, y usados por Vallejo como materiales e instrumentos de creación en un campo diferente a aquel del que son originarias las referencias mismas. Por lo tanto, y ante todo, el papel que éstas representan en el nuevo campo es, por definición, distinto, en todo o en parte, del que representaban en el campo original. Escuetamente dicho: el poeta las asume con un designio determinado y para encomendarles una misión concreta, a sabiendas de que van a desempeñarla porque están en condiciones de hacerlo, pero entendiendo siempre, salvo afirmación explícita en contrario, que el desempeño de esa misión cursará dentro de los límites y de las características del campo poético, y sin sobrepasar ni el tiempo que el poeta tenga a bien retenerlas a su servicio, ni las atribuciones que para cada acto poético concreto tenga a bien encomendarles. Más escuetamente: las referencias tienen un carácter *funcional*. Órficamente asumidas, se aniquilan en su ser denotativo, hasta el extremo más lejano y más alto que ello es posible, a fin de que de la presencia holocaustada de su denotación surja la connotación poética para la que el poeta las contrató; y de esta manera, sin dejar de ser referencias religiosas, quedan hechas hilos de relaciones lingüístico-poéticas en las que el referente religioso es ya tan sólo como una marca o color de raza o de piel, siempre visible para quien quiera ver, pero inactivo respecto a la significación o identidad que, frívolamente, se les quiera atribuir, cual si en su campo de procedencia se encontraran. Sin una declaración oficial y de rango superior, en virtud de la cual sean tomadas todas las medidas preventivas y cautelares necesarias, ningún creador —ninguno—, el poeta tampoco, puede gratuitamente y a su albur trasvasar las aguas de un campo semántico a otro, porque ambos a dos quedarían asolados: uno, por agotamiento y desertización, y el otro, por inundación y riada catastrófica.

Ahora bien. Esos repertorios o elencos de referencias pueden ser tomados por el poeta de cualquier campo de la realidad ya codificada (parcelada), porque la solidaridad de los campos lingüísticos es de una disponibilidad tan flexible que se convierte en orgánica, en estructural. Este dato, que indica, por una parte, la riqueza del sistema lingüístico, indica, por otra, el orden, el concierto y disciplina con que los elementos se comportan dentro del sistema lingüístico mismo: todos para uno, y uno para todos, pero sin dejar nunca cada uno de ser quien es. Así pues, el poeta puede tomar referencias de cualquier campo. O de varios. En concreto, Vallejo pudo acercarse al campo de la Medicina, o al de la Jurisprudencia —por señalar dos de los que tenía conocimiento y conocimientos— y apropiarse de elencos referenciales del primero o del segundo, o de los dos. No interesa saber aquí si lo hizo o no. Lo que sí sabemos —y este trabajo es una prueba— es que se acercó al campo de la Religión, tal como él lo conocía, metió los brazos hasta los codos en su depósito rebosante, y los sacó colmados de referencias que volcó —dejó caer— sobre su producto poético, de manera dosificada e inteligente; siempre con generosidad.

4. Nos podemos preguntar, una vez convencidos por evidencia meridiana de la verdad del caso: ¿por qué lo hizo?, ¿qué motivos tuvo Vallejo para aprovecharse, con la llamativa «avaricia» con la que sabemos que lo hizo, y en paladino beneficio propio, de los graneros del silo de la Religión, y no hundió sus manos en otros graneros de otros silos, en principio igualmente prestigiados, por igualmente abastecidos?

La contestación a estas y otras preguntas similares es sencilla o difícil. Todo depende del color del cristal de las intenciones, y nadie ignora que del mismo modo que no hay respuestas prudentes, tampoco existen preguntas inocentes. La respuesta sencilla sería —es— ésta: nos hallamos frente a preguntas que no quieren —no admiten— respuesta, porque no la necesitan, puesto que todo lo que ocurre en poesía desde la poesía misma se explica; he ahí el texto: leedlo. Pero bien pudiera ocurrir que una respuesta tan simple se convirtiera en —o fuera tenida por— simplista y, por ello, despreciada y escarnecida en su pretendida validez. No estará mal, me parece, buscar la respuesta difícil, aunque sin pretender exprimirla en todo su complejo zumo que es insondable y caudaloso y, por supuesto, ahorrando al lector la confirmación ejemplificada de mis asertos, puesto que siendo toda la primera parte de este trabajo un ejemplo solidariamente compacto de decenas de ejemplos menores, abusivo me parecería volver sobre ellos en esta segunda parte para la que he querido un talante meridianamente sintético.

Para Vallejo, en el principio existió la madre, la familia. En un ambiente medularmente empapado de esencias religiosas, entendidas en el más estricto y tradicional sentido de los términos, y tenazmente empeñado en una convencida y auténtica asimilación vivencial de esas esencias, la oración hogareña de la tarde, el aprendizaje de la doctrina cristiana, la asistencia indefectible y ejemplar a las ceremonias litúrgicas, a los sermones y actos piadosos, y la escucha primero y lectura después de libros sagrados, fueron elementos conformadores de una realidad sacralizada en la que las formulaciones lingüísticas nacían pletóricamente preñadas de vocablos bíblicos, evangélicos, litúrgicos, catequéticos, piadosos y cristianos. Si a esto se añade la esperanza ilusionada que sus padres —hijos los dos de dos sacerdotes españoles— abrigaban de que germinara, floreciera y madurara en el «cholo» la vocación sacerdotal, y el adoctrinamiento suplementario que a tal fin ellos le daban, de modo singularísimo la madre, desde su infancia más tierna, no es desatino afirmar que Vallejo, desde esa infancia, fue un conocedor casi experto del vocabulario religioso. ¿Puede resultar extraño que, atrapado por su auténtica vocación, la de poeta, recurriera, para dar cauce y senda a sus impulsos creadores, al depósito del lenguaje conocido y que, como su lengua materna que era, usaba con facilidad rutinaria, con inadvertido placer psicológicamente compensador, y a manera, por tanto, de la herramienta más eficaz y casi única para lograr la expresividad apetecida en el quehacer poético? Me parece evidente que la respuesta a esta pregunta debe ser una negativa tajante. Más tarde vendrían las lecturas adultas de la Biblia, libro en el que han ido a beber su divina inspiración todos los grandes poetas de Occidente —como alguien dijo con donosa frase, dejada caer en el ámbito de una retórica que, saltando las bardas del corral de lo cortés, se despeñaba por los huertos vanamente verdecidos de una ampulosidad de jungla ecuatorial—. A su disposición tenía, pues, Vallejo, un codificado sistema de referencias, cuya utilidad y productividad entendió como evidentes. Y echó mano de él. Es interesante comprobar cómo, a medida que nuevas lecturas y nuevas ideologías —con sus soportes lingüísticos tan férreamente anclados y enhiestos como los de su Biblia primera— van abriéndose camino en la personalidad de Vallejo, se convierten también en depósitos, ahora de municiones lingüísticas, a los que él acude cada vez más asiduamente y a fardel colmado, al tiempo que abandona insensiblemente los lejanos depósitos primordiales... Todo

un indicio —éste sí— muy digno de estudio para el conocimiento en hondura de la personalidad del «cholo». Pero más interesante es comprobar cómo, en el atardecer de su vida, cuando ya ve cercano el final de su viaje, más lejos de lo lejos, al Misterio, y cuando el estallido de la Guerra Civil Española reduce trágicamente a polvo sus esquemas mejores, se refugia como un niño —como el niño que siempre fue— en el regazo de la madre, ahora España, y tornan a los labios de su alma —de su pluma— los verbos sagrados del hogar primero y único, y brota —lápida de ímpetu imparable— del suelo pedregoso de todo su ser en retirada ya, esa escalofriante inscripción que se llama *España, aparta de mí este cáliz...*

Vallejo embocó su anhelante sorbo poético primero en los chorros del Modernismo. Y esos chorros manaban agua bendita. Basta leer a Rubén Darío o a Herrera y Reissig, dos de las torres de Dios, poetas, más admirados —e imitados— por Vallejo el joven. ¿Cómo no quedar salpicado del uso frecuentísimo que los poetas modernistas hacían de las referencias religiosas? Vallejo quedó salpicado, empapado hasta los huesos, y *Los heraldos negros* lo gritan. Pero, haciendo justicia a unos y a otro, todos admitimos que, aunque visceralmente unido a la tradición literaria que constituía la atmósfera en la que respiraban, vivían y creaban los poetas —modernistas— de su juventud, y compartiendo un casi idéntico modo expresivo, algo lo diferenciaba de todos y de cada uno de ellos, y, en concreto, la supresión del paisaje remoto, exótico e inasible, filtrado por los aires frívolos de París, y su sustitución por el paisaje, austeridad y cercanía, de la serranía andina. Pues bien, a mi modo de ver, el uso abultado de referencias religiosas, aunque común a todos —o a casi todos— los poetas modernistas, tiene en Vallejo una complexión de más convincente poética. Y creo que ello es así en virtud de su adherencia a la realidad local, codificada, en cuanto adusta, exigente y dura, desde la cuna del pequeño «shulca» de Santiago de Chuco. Como los modernistas, pues, Vallejo acudió al tesoro de las referencias religiosas, entendidas como valores exclusivamente formales, y, como ellos, intentó sacar el mayor partido posible de su utilización funcional. A fe que lo consiguió, tal vez con eficacia superior a la de muchos otros, por la sencilla razón de que dominaba el prontuario de referencias mejor que ellos. Para lo cual, evidentemente, no se precisaba ser creyente o ateo, ni tener intención de hacer poesía religiosa o profana. Estamos en el taller del artista, no bajo las naves sagradas de un templo.

5. Pero nos las habemos con textos poéticos, objetivados y formalizados de una manera única e irrepetible, porque no hay sinónimos de recambio para la palabra poética. Nos queda, sola, solitaria, la inscripción en la lápida. Contemplémosla en silencio. Ya no se oyen los golpes certeros y cuidadosos del cantero grabando letra a letra, verso a verso, los signos de la inscripción. Ya no se oye el lamento de la piedra al saltar en pequeñas esquirlas. Se los tragó el silencio. A él también. A Vallejo. Atinara o no, cabestró inexorablemente su bruto hacia los Andes occidentales de la Eternidad.

El lo sabía. Tratándose de textos, no podía pedir a ningún campo préstamos que no fueran de naturaleza lingüística —porque el texto es un ser lingüístico—. Y, una vez trabajadores en su viña, esos préstamos debían desempeñar su tarea uniformados con el traje con el que él quisiera vestirlos para desempeñarla, y enterados a cabalidad

de las funciones que él les distribuyera. Y así lo hicieron. Y la inscripción es testigo; único, pero suficiente.

Las funciones externas del lenguaje han sido estudiadas y reducidas a síntesis —una síntesis celebrada con justísimo merecimiento— por uno de los lingüistas más eminentes de todos los tiempos: Roman Jakobson —también ya mera inscripción lapidaria—. Esa síntesis —como es archisabido, y perdone el lector que lo escriba aquí— parte de los factores del hecho del habla —hablante, mensaje, oyente— y, centrándose en el mensaje como quicio y dato objetivo, establece las seis conocidísimas orientaciones o funciones del lenguaje,[298] de acuerdo con las relaciones que el mensaje establece con los hechos del habla y, además, de acuerdo con las que establece también con el contexto o realidad, con el canal de transmisión, con el código en que el mensaje está cifrado, y consigo mismo. Cuando el mensaje se orienta hacia el hablante o emisor, la función se llama *emotiva* o expresiva. Cuando lo hace hacia el receptor, tenemos la función *conativa*. Cuando se orienta hacia el contexto o realidad, la función es *referencial*. Cuando se orienta hacia el canal, la función se llama *fática* o de contacto. Cuando lo hace sobre el código empleado —que no es otra cosa que el vocabulario, ordenado de acuerdo con unas determinadas reglas gramaticales—, la función es *metalingüística*. Cuando, finalmente, el mensaje se orienta sobre sí mismo, estamos ante la función *poética*.

Sé que estas seis funciones pueden reducirse a una sola, la designativa o *referencial*, matizada de acuerdo con el término final —referente— de la relación u orientación del mensaje. Pero hace juego a mis intereses la consideración del esquema de Jakobson, al menos en cuanto a la declaración definitoria —o explicativa— escrita líneas arriba.

En consecuencia, el *emisor* (autor, escritor, poeta) César Vallejo quiso emitir un *mensaje* (discurso, texto, obra) poético —y lo hizo—, y quiso que ese mensaje fuera captado y entendido por un *receptor* (lector). Adoptó el esquema de la comunicación, pues. Al hacerlo, era consciente —aunque no lo formulara en esta jerga a la que nuestra deformación profesional nos ha ido arrumbando a los menestrales del ramo— de que, para que el mecanismo de esa comunicación funcionara a rendimiento satisfactorio, debía inyectar en el mensaje (informarlo de) la carga de energía semántica suficiente para ello; y, además, excitar todos y cada uno de los puntos de referencia del mensaje mismo, para que todos y cada uno estuvieran en condiciones óptimas de funcionamiento. A tal fin, recurrió —recurrió a más cosas, claro está, pero no vienen a cuento aquí—, recurrió, digo, al empleo de las *referencias religiosas*. Esto quiere decir que consideró a la Religión como referente de la función referencial de su mensaje, es decir, como algo situado en el contexto o realidad extratextual (pero contextual), y capaz de mantener una relación con el mensaje mismo. ¿Por qué recurrió Vallejo a este referente concreto?

[298] *Empleo aquí como cercanos, equivalentes e intercambiables los términos «función» y «relación», a sabiendas de que estoy bordeando la incorrección, ya que, en rigor, no es lo mismo la «función», tal como la entiende Hjelmslev —dependencias uniformes de un objeto respecto a otro, o partes de un objeto* relacionadas *entre sí—, que la «función», tal como es entendida por otros —medio o instrumento de algo* para conseguir *algo—. En lo que a este trabajo respecta, sirven las dos concepciones de «función»; más aún: pueden ser empleadas las dos de manera complementaria y simultánea. No tengo inconveniente en hacerlo,* en función *de la claridad de lo que quiero decir y de su eficacia retórica, es decir, convincente y persuasiva.*

Evidentemente, por razones de eficacia, es decir, para que el mensaje llegara al receptor, y llegara en condiciones favorables —en las más favorables— para ser captado por él con el mínimo gasto de energía y con el mayor aprovechamiento. ¿Qué funciones encomendó Vallejo a esas referencias incrustadas en el mensaje (texto)? Respuesta: todas las arriba señaladas —porque en el lenguaje no hay funciones desgajadas, hay haces de funciones solidarias—, pero algunas de manera especial y con particularísimo encarecimiento, y —vuelvo a insistir en ello— sabiendo que, tratándose de mensajes (textos) poéticos, no podía asumir el campo elegido de la Religión sino de una única manera: formalizándolo lingüísticamente, o asumiendo expresiones ya formalizadas en él. Veamos con calma —o, al menos, sin precipitación— los recovecos de este laberinto en el que he querido hacer entrar al lector, convencido de que entrará —¡y de que saldrá!—, porque es inteligente y está dotado de buen sentido de la orientación.

Siguiendo las enseñanzas del venerable adagio según el cual lo primero en la intención es lo último en la ejecución, nos atreveremos a decir que lo primero en la intención de Vallejo es crear unos textos poéticos, es decir, unos textos en los que el mensaje se oriente sobre sí mismo y se cumpla en él la función poética. Para conseguirlo tiene obligadamente que hacer que las demás funciones se cumplan también. Y para ello, precisa reforzar aquellas que, a su juicio, van a colaborar más y de manera más eficaz a que el mensaje llegue al receptor, y que llegue en cuanto poético. Pero, no sólo que el receptor lo capte, sino que sea capaz de entenderlo. Y que lo entienda.

Para coronar esta operación con éxito, se da, pues, Vallejo a reforzar, de modo más consistente, persistente y vigilado, algunas de las funciones del lenguaje.

Es evidente que la primera función que cree, o intuye, que debe reforzar —lo digo en cuanto contemplador de la inscripción, es decir, en cuanto lector de la poesía de Vallejo, cuando aún queda Tiempo para hacerlo, pero cuando él ya no lo tiene para decirme si esto fue así o de otra manera—, la primera, digo, es la función propiamente designativa o *referencial* —es decir, la que orienta el mensaje hacia el contexto—. A tal propósito, realiza un acto positivo de elección que privilegia a una parcela determianda y acotada de todo el campo contextual, es decir, de la realidad, tal y como él la ve y entiende, integrada en una visión y contemplación personal del mundo. Esa parcela es la parcela de la Religión que queda, gracias a la elección de que ha sido objeto, convertida automáticamente en el referente concreto hacia el que él orienta las baterías de unas referencias específicas: ellas son las que, por estar dotadas de dirección y sentido, conforman vectorialmente esa parcela escogida. Ahora bien, como este punto queda ya, según creo, lo suficientemente señalado y sustanciado en lo que vengo diciendo, no quiero ahondar más —aunque más se pudiera— en el análisis y encarecimiento de la función referencial. Me ocuparé, pues, de la *función metalingüística* o de código y de la *función fática* o de contacto. Las creo de singular importancia y de pertinencia marcadísima para probar mi interpretación crítica del uso que Vallejo hace de las referencias religiosas.

El sabía que su mensaje podía ser codificado de cualquier forma lingüística. Pero sabía también que si esa forma no es susceptible de ser descodificada por el receptor, el mensaje, aunque sea recibido, no es comprendido y, en consecuencia, es desechado y la comunicación se frustra a causa del hermetismo del mensaje mismo. Dicho con

otras palabras: para que un mensaje pueda ser comprendido, es necesario que el código en el que viene formulado sea el mismo para emisor y receptor, es decir, que sea conocido por estos dos agentes de la comunicación, y lo sea del modo más perfecto y parecido posible, y mejor si lo es de modo idéntico, condición que se cumple cuando el código es único, común y compartido. Por ello, Vallejo escribe en castellano para lectores que saben castellano. Pero, además, escribe —codifica su mensaje— empleando elementos referenciales cuyo referente sabe que es conocido por los posibles lectores. Esto implica que el poeta tiene presente en el momento de crear —y yo no sabría decir de qué modo— un tipo concreto de receptor; si se me apura, afirmaré que lo crea, pero —y aquí está la dificultad, por resultar la creación una paradoja— sobre la suposición de una existencia que se da por cierta; con otras palabras: el poeta al crear un tipo de lector, lo único —lo muchísimo— que hace es transformarlo. Como en el campo contextual no hay transformación que no sea lingüística, la creación literaria no es otra cosa que transformación lingüística, especialísima, desde luego, pero transformación. Así que, Vallejo refuerza la *función metalingüística* con referencias religiosas porque sabe que el receptor de su mensaje tiene la capacidad de descodificarlas, es decir, está en posesión y uso del léxico y de la sintaxis que conforman ese mensaje, y, además, porque sabe que el receptor conoce el referente concreto de esas referencias, por lo menos a un nivel mínimo —pero, con tal de que sea suficiente—.

Llegados a este punto, podríamos intentar un ensayo de estadística textual y estadística de recepción, o, lo que es lo mismo, dilucidar cuáles son los efectos producidos por un texto en los lectores, y cuáles son los elementos formales que producen esos efectos. Para tal operación, obviamente, no sirve la intuición crítica. Se precisaría conocer y objetivar las normas estético-literario-culturales de cada lector o grupo de lectores. Llegaríamos muy lejos, en un trabajo que ya está más lejos de lo previsto como lejos. Por ello, diré tan sólo lo siguiente: en el caso de Vallejo, que es el que nos ocupa, si consideramos al público/lector en general *en cuanto receptor,* y sólo en cuanto tal, tendríamos que objetivarlo, identificarlo y designarlo como público/lector cristiano/católico. Esto significa que Vallejo da por supuesto que los elementos religiosos *—referencias religiosas—* que emplea son recibidos, conocidos y entendidos como tales y en cuanto tales por ese público/lector. Lo cual es posible si, y sólo si, y porque existe un código común en virtud del cual el receptor comprende lo que el emisor le transmite, y no otra cosa. Así, quedaría conformado (creado) un grupo-lector-cristiano-católico, el único capaz de descodificar cristianamente-católicamente, a primera vista, las referencias que cristianamente-católicamente le son proporcionadas por el emisor, aunque es evidente que el grado de preparación no es idéntico en todos los receptores. Todo ello, sin que ni emisor ni receptor se vieran —se vean— afectados absolutamente en nada de lo que a sus creencias personales se refiere, y sin podérseles exigir ni al uno ni al otro una determinada posición religiosa. La tengan o no, lo mismo da. Estamos —ni más ni menos— en una consideración estricta, teórica y práctica de la función metalingüística del lenguaje, aquí reforzada deliberadamente con unos elementos concretos, con la finalidad de que la comunicación se cumpla, y se cumpla de la manera más eficaz. Esto basta para que la presencia de las referencias religiosas quede justificada y explicada. No hace falta, ni es tolerable, desde este enfoque, calificar de religiosa a una poesía u obra poética, ni tampoco como religioso a su autor (emisor) ni a sus re-

ceptores (lectores). No. El texto vallejiano permanece siendo *el que es,* solitario, pero puede ser identificado con facilidad mayor, precisamente porque la inscripción lapidaria está grabada —escrita—, en parte y calidad considerable, con caracteres —«escritura»— del campo o parcela de la Religión. Eso y sólo eso. La inscripción de una lápida jamás afirma nada acerca del «contenido *actual*» de un sepulcro. Ni canoniza ni condena. Simplemente informa... Pero nadie puede negar que la inscripción tiene el poder de hacer revivir, de resucitar, lingüísticamente —nombrándolo— al personaje que yace en la tumba, a la merced irremediable de los mecanismos de la aniquilación progresiva. Sólo así puede desafiar al Tiempo. Y lo desafía.

La segunda función del lenguaje que Vallejo quiere reforzar con el empleo de las referencias religiosas, y para eso las emplea, es la *función fática* o de contacto. Sabido es que el canal de la transmisión del mensaje rara vez está limpio de «ruidos». Los ruidos dificultan, y hasta pueden hacer imposible, la transmisión y, muy en especial, la recepción del mensaje que se transmite a través del canal. En tal caso, se hace preciso eliminar esos ruidos, ajustar afinadamente el dial, captar la onda con precisión y nitidez. Pero puede ocurrir también que el canal esté insonorizado de tal forma que produzca la sensación de silencio total, de desconexión entre emisor y receptor, de vacío y de ineficacia. En este caso, es necesario producir en el canal unas señales o ruidos «artificiales» cuya misión es delatar que el canal está conectado, que funciona, y que sigue funcionando. Pues bien, de todo esto y a los niveles lingüísticos en los que estamos operando —no se olvide este detalle tan reiterado— se ocupa y preocupa la función fática que, como dicho queda, orienta el mensaje sobre el canal mismo de la transmisión, limpiándolo de ruidos e impurezas, cuando ello es preciso, y produciendo ese «tono» o murmullo —«murmullo» es lo que significa la palabra griega *fatis,* de la que deriva el adjetivo fática— que es como el latido o señal de vida del canal. Dicho de otra manera: la función fática posibilita, potencia y perfecciona el proceso de la transmisión del mensaje, la comunicación, y hace que la recepción se opere en óptimas —o, al menos, buenas— condiciones. Pero, lógicamente, cuando esto ocurre, la función poética, es decir, la autoorientación del mensaje, se hace más eficaz porque, por un lado, se le han quitado obstáculos, y porque, por otro, se le han proporcionado ayudas, si no estrictamente necesarias, sí de importancia considerable. Pues bien, en esto consiste, a mi juicio, la funcionalidad poética de las referencias religiosas de la poesía de Vallejo: en atizar, avivar, estimular, motivar y renovar la función fática para que ésta, una vez atizada, avivada, estimulada, motivada y renovada, haga posible de manera eficiente que la función poética se avive, se estimule y quede motivada, a su vez, de modo más eficaz, y queden cumplidos, consiguiente y finalmente, los objetivos intencionales primeros del poeta. Vallejo sabía bien que las referencias religiosas eran un elemento activísimo para que el canal de la transmisión se mantuviera en la tensión justa, en la que él quería, para que el mensaje circulara expeditamente. Y empleó esos elementos referenciales. Y, al emplearlos, no hizo otra cosa que reforzar la función fática del lenguaje. Eso y sólo eso. Pero con las consecuencias y efectos deseados y buscados, uno de los cuales, el principal, sin duda, era —es— el de prestigiar de manera sobresaliente la función poética. Y así fue —es—, en efecto. En última instancia, el mensaje se orienta más y mejor sobre sí mismo —es decir, enfoca como punto de referencia, como referente, el texto poético mismo, no ya sólo en cuanto producto termi-

nado, sino también en cuanto fuerza eficacísima del poeta que lo crea—, y ello en razón de que el emisor y el receptor se encuentran ahora más cerca el uno del otro, consumen menos energía, se sienten más cómodos, y el mensaje es emitido y recibido en limpieza total, con total nitidez, y con el más alto grado de placer o gratificación.

6. Intentando, con pena y alegría, en trilcedumbre, una conclusión, obligada ya, a esta síntesis crítica de/sobre la funcionalidad, o intención primera —ahora podemos, por fin, llamarla así porque no existe a estas alturas riesgo de contaminación psicológica— del abundante uso de las referencias religiosas que hace Vallejo en su obra poética —hecho que queda puesto palmariamente de manifiesto en la primera parte de este estudio—, podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos —aunque bien sé que en Literatura ya nada es indiscutible—, que los motivos que objetivamente se detectan en los textos no son *ideológicamente* religiosos, sino paladinamente lingüísticos y poéticos, o, lo que es lo mismo, que no tienen por qué ser considerados necesariamente como indicadores de vivencias religiosas del propio autor, sino como estrategias estilístico-expresivas, empleadas funcionamente por él, con el fin de lograr un acendramiento, lo más apurado posible, del resultado final del objeto poético, es decir, de la poesía vallejiana en su conjunto —con las variaciones diacrónicas que en su lugar oportuno se señalan—.

El estudiar los textos como lo que son, a saber, como objetos o seres lingüísticos, proporciona estos resultados críticos, admito que sorprendentes para los adictos a una lectura presuntamente contenidista de los textos mismos; y más, cuando se trata de textos de un autor al que se ha encasillado —metido en una casilla, cerrado la puerta y echado la llave en oxidada seguridad, más personal que textual— en una determinada y sacralizada reverencia dogmática e intocable, a causa, se confiese o no, de su pretendida vivencia y escritura de unos temas determinados o, más correctamente dicho, a causa de una temática, subjetivamente —y, a veces, daltónicamente— percibida como de un determinado y excluyente color.

No crean los que así piensan que los que escribimos otra cosa —no digo «los que no pensamos así»— queremos al «cholo» menos de lo que ellos indudablemente le quieren. No.

Lo que ocurre es que...

Lo que ocurre es que el amor no raramente es ciego...

Pero ocurre también que el conocimiento es fundamento del amor...

Y que el conocimiento se acrecienta y se hace más hondo en el trato íntimo con todo lo que pertenece —o perteneció— a la persona amada...

Y que lo más precioso —lo único, críticamente hablando— que nos queda de César Vallejo es su obra, su obra poética en nuestro caso...

Y que esta obra no es otra cosa que una inscripción lapidaria que hay que saber leer, descifrando su propia escritura, porque el que la escribió ya no está aquí, y aunque estuviera...

Y que el desciframiento sólo se logra analizando con mimo, pero sin temblor, el lenguaje lapidario y las funciones que el artista-poeta quiso atribuirle...

Y que esas funciones son las funciones externas del lenguaje, algunas de ellas intensamente reforzadas: tales, la función referencial, la metalingüística y la fática...

Y que esto, en definitiva, es sencillamente —y qué profusamente— una manera de hacer posible y eficazmente consumada la comunicación, es decir, que la función expresiva y la función conativa se encuentren en condiciones óptimas de funcionamiento...

Y que todo ello es constatable, partiendo del hecho, probado con suficiencia, de tomar el poeta —nuestro Vallejo, a quien odiamos con ternura— los elementos religiosos en su función lingüística referencial, denotativa, en virtud de cuyo mecanismo, emisor —él— y receptor —nosotros— coinciden —coincidimos— en atribuir a esos elementos, llamados aquí *referencias bíblico-religiosas,* la orientación, la dirección y el sentido que la tradición y el uso, en un determinado ambiente, asimilado por ósmosis y atmosféricamente respirado, les ha ido dando hasta empedrarlos en el suelo del lenguaje en situación, imitativo, estandarizado, coloquial y normal...

Y que el poeta, precisamente porque maneja un mecanismo funcional, al integrar esos elementos en el cielo del lenguaje fuera de situación, creativo, poético, los redime, poniéndolos en la necesidad y en el trance de tener que propiciar forzosamente un sentido connotativo que, unido umbilicalmente al denotativo de base, supera a éste, lo desborda, lo elabora, lo sublima, lo poetiza...

Y ocurre que todo esto no es otra cosa que reconocer la posibilidad evidente, la esperanza contra toda esperanza, la realidad del mensaje poético en cuanto tal, y, por tanto, la realidad consoladora de la poesía misma...

No parece mucho, ¿verdad?

Pues, en verdad en verdad os digo que es muchísimo. Es, sencilla y llanamente, todo, todo cuanto los agentes de la comunicación —Vallejo, su poesía, nosotros— podemos apetecer... Todo.

Francisco Martínez García

SIGLAS EMPLEADAS EN ESTE TRABAJO

Ap = Libro del Apocalipsis, *de San Juan.*
AT = Antiguo Testamento.
CAR = Catecismos de Astete y Ripalda. *Edición crítica preparada por Luis Resines, B.A.C., Madrid, 1987.*
1Co = Primera carta de San Pablo a los Corintios.
2Co = Segunda carta de San Pablo a los Corintios.
Col = Carta de San Pablo a los Colosenses.
Dn = *Profeta* Daniel.
DRAE = Diccionario de la Real Academia de la Lengua, *Real Academia Española, 20 edición, Madrid, 1984.*
Dt = Libro del Deuteronomio.
Dz = *Henrici Denzinger,* Enchiridion Symbolorum, *Herder, Friburgo de Brisgovia-Barcelona, 31ª edición, 1958.*
EA = Los Evangelios Apócrifos. *Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones, por Aurelio de Santos Otero, B.A.C., Madrid, 1965.*
Ef = Carta de San Pablo a los Efesios.
Ex = Libro del Exodo.
Ez = *Profeta* Ezequiel.
Ga = Carta de San Pablo a los Gálatas.
Gn = Libro del Génesis.
Hb = Carta a los Hebreros.
Hch = *Libro de los* Hechos de los Apóstoles, *de San Lucas.*
Jc = Libros de los Jueces.
Jdt = Libro de Judit.
Jn = Evangelio de San Juan.
Jos = Libro de Josué.
Jr = *Profeta* Jeremías.
Lc = Evangelio de San Lucas.
Mc = Evangelio de San Marcos.
Mt = Evangelio de San Mateo.
Ne = Libro de Nehemías.
Nm = Libro de los Números.
NT = Nuevo Testamento.
OPC = *César Vallejo,* Obra Poética Completa, *Francisco Moncloa Editores, edición con facsímiles, Lima, 1968.*
1P = Primera carta de San Pedro.
Qo = Qohélet *o* Libro del Eclesiastés.
2R = Segundo Libro de los Reyes.
Rm = Carta de San Pablo a los Romanos.
Sal = Libro de los Salmos.
Sb = Libro de la Sabiduría.
Tb = Libro de Tobías.
2Tes = Segunda carta de San Pablo a los Tesalonicenses.
1Tim = Primera carta de San Pablo a Timoteo.

- *Los textos bíblicos en castellano están tomados de la* Biblia de Jerusalén, *Desclée de Brouwer, Bruxelles, 1967.*
- *Los textos bíblicos en latín están tomados de A. Colunga-L. Turrado,* Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam, *B.A.C., Matriti, 1985. Los textos griegos, de J.M. Bover,* Novi Testamenti Biblia graeca et latina, *5.ª ed., C.S.I.C., Matriti, 1968.*



La solidaridad y los pobres

Introducción

Pedro Trigo en un interesante artículo titulado «Teología de la liberación y cultura» busca y destaca antecedentes culturales (literarios, poéticos, musicales, plásticos) en el continente latinoamericano intentando señalar con ellos el influjo recíproco creado entre cultura y fe. También subraya el problema establecido entre élites ilustradas y pueblo una vez producidos determinados lenguajes simbólicos.[1]

En su lento pero seguro caminar la teología de la liberación (TL) a lo largo de sus veinte años de vida, si estimamos como origen la conferencia episcopal de Medellín en 1968, ha impregnado también —además de su influjo en la Iglesia— determinadas manifestaciones artístico-simbólicas del quehacer cultural de América Latina. Incluso se podría decir hoy que gran parte de expresiones artísticas que emergen de los débiles y oprimidos del continente pasan en cierto modo por una mediación cultural vinculante con la TL pues ésta, por sus características liberadoras, resulta idónea en un genuino arte popular. Sobre todo en un continente mayoritariamente cristiano.

Trigo sin embargo no menciona como referencia poético-cultural la figura de César Vallejo dentro de la poesía latinoamericana. Tampoco Trigo en esta búsqueda trata de ser exhaustivo. Creemos que no destaca su figura porque ello significaría remontarse muy atrás en busca de antecedentes poéticos de interés para su artículo, cosa que resultaría excesiva una vez ceñido su trabajo a los veinte años de vida de TL.

Gustavo Gutiérrez por su parte, peruano como Vallejo y «padre» de la TL, se refiere tangencialmente tres veces a Vallejo en su obra *Teología de la Liberación. Perspectivas.*[2] Las tres veces se menciona en contextos cristológicos del libro, donde Gutiérrez insiste en el sentido dialéctico/encarnatorio del amor de Jesucristo en los hombres, momento del encuentro de los pobres con Dios.

En la primera referencia a Vallejo, Gutiérrez recoge unos versos del poema «Los dados eternos» de *Los Heraldos Negros,* especialmente ilustrativos en el teólogo peruano para señalar esa (conflictiva) integración y ruptura entre naturaleza humana y divina. Para

[1] *Pedro Trigo, «Teología de la liberación y cultura»,* Iglesia Viva *(1985), 116-117, pp. 121-34.*
[2] *Gustavo Gutiérrez,* Teología de la liberación. Perspectivas *(12 ed.), Sígueme, Salamanca, 1985, pp. 260, 263, 271.*

Pedro Luis Raota: *Drama*

esto Gutiérrez recoge los siguientes versos: «Dios mío, si tú hubieras sido hombre, / hoy supieras ser Dios;». En la segunda referencia se hace mención a unos versos del poema «La de a mil», también de *Los Heraldos Negros,* señalando con ellos la presencia palpable de Dios en los hombres. En la tercera referencia insiste Gutiérrez en esos versos de «Los dados eternos».

Estas modestas señales de Vallejo en Gutiérrez quieren aquí abrir (y continuar) pistas sobre el sentido religioso que late en partes de la poesía del vate peruano. Sin embargo al hablar de sentido «religioso» no queremos, por ejemplo, detenernos en planteamientos teológico-filosóficos, quizás abstractos, sobre la noción «religión» en la poesía de Vallejo, ni en analizar el lenguaje religioso existente en su obra, como seguramente así lo hará María Ruszkowska de Babinski en su tesis *La dimensión religieuse dans l'oeuvre poëtique de César A. Vallejo.*[3] Pues con ello creemos que terminaría por perderse el horizonte hermenéutico relativo a la solidaridad y los pobres que queremos ver aquí.

Quizás, en rigor, en lugar de mencionar el «sentido religioso» que señalamos arriba, cabría hablar de «sentido humanista» pero no lo hacemos por dos motivos, adheridos entre sí, que permiten mantener «lo religioso»: 1) en la propia poesía de Vallejo estos aspectos (religiosidad-humanismo) permanecen entrelazados, y 2) en el fondo de todo humanismo late una determinada «fe» (y quizá —probable y evidente para muchos— en Vallejo ésta podría ser religiosa).

Dejando entonces de lado todo intento exegético (y apologético) por «cristianizar» a Vallejo y a su poesía, deseamos observar cómo en su producción poética se dejan sentir hoy dos aspectos muy concretos de interés epistemológico para la TL: su visión de la solidaridad humana y su óptica de los pobres.

No hay lugar para justificar en este momento por qué las nociones de «solidaridad» y «pobres» son de interés para la TL. Remitimos para ello a una bibligrafía concreta.[4] Sin embargo sí queremos anticipar aquí lo siguiente: el «principio de conocimiento» en la TL brota antes que nada de esa opresión humana, física, material —como ese dolor que desnuda la existencia de Vallejo en «Voy a hablar de la esperanza» en *Poemas en Prosa*—[5] que interpela a la fe religiosa. En cuanto situación real previa a los dogmas, que sólo formulan cómo definir a Dios, la fe «afectada» de esta manera permite modular lenguaje y praxis de contenidos liberadores. Sobre todo a la luz de las palabras del Evangelio en Mateo 25, 31-40. Aquí es donde juegan un papel determinado la solidaridad y los pobres (y, en nuestro caso, la poética de Vallejo). La teología viene después, ha señalado Gutiérrez, es «acto segundo». Lo primero es el compromiso de justicia.

[3] *Decimos que sospechamos que «así lo hará» porque no hemos tenido acceso a este estudio. Sólo hemos leído una parte, cap. VI y Conclusiones en castellano, en María Ruszkowska de Babinski, «El aspecto religioso del comunismo vallejiano»,* Revista de la Universidad Católica *(Lima), 8 (1980), pp. 59-79.*

[4] *Jon Sobrino,* Resurrección de la verdadera Iglesia. Los pobres, lugar teológico de la eclesiología, *Sal Terrae, Santander, 1983; Julio Lois,* Teología de la liberación, opción por los pobres, *Iepala-Fundamentos, Madrid, 1986; «Congreso de Teología y Pobreza» en* Misión Abierta *(Madrid), 4-5 (1981); Jon Sobrino, «Conllevaos mutuamente. Teología de la solidaridad cristiana», en* Selecciones de Teología, *23 (1984), páginas 170-85.*

[5] *Aunque evidentemente aquí Vallejo no formula una salida religiosa.*

Para percibir estos dos aspectos básicos para la teología latinoamericana en cada uno de los libros de Vallejo seguimos el orden que nos ofrece su obra poética completa *Los Heraldos Negros, Trilce, Poemas en Prosa, Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz.*[6]

Tocamos única y exclusivamente el contenido de su obra poética. Nada sobre su itinerario biográfico que incide sobre su poesía (cierto cristianismo latente en su vida; conocimiento, apertura y «conversión» al marxismo; cierta postura agnóstico-materialista, etc.) ni menciones a sus novelas, trabajos y artículos que, como fuentes documentales, podrían arrojar más luz sobre el enunciado señalado: la solidaridad y los pobres.

1. *Los Heraldos Negros*

A) La solidaridad humana: No son muchos los poemas en *LHN* de los que puede desprenderse con cierto interés la cuestión relativa a la solidaridad humana. Sin embargo, cuando ocurre, ésta es poetizada como respuesta al dolor y al sufrimiento que imperan en el mundo donde también Dios es impotente. Incluso la propia persona Dios es frágil y débil en el poema «Dios».

Los poemas *Los Heraldos Negros,* «Los dados eternos» y «Espergesia» reflejan un pesimismo ante la condición humana que observa y sufre Vallejo. El poema «Los Heraldos Negros» es casi un perfil antropológico a partir de «los golpes en la vida» que recibe el hombre.

Esta impotencia de Dios para reparar lo malo en el mundo (hambres, enfermedades, muertes, injusticias) induce en cierto modo a Vallejo a buscar y fomentar la solidaridad y con ella ver si es posible «cubrir» las carencias afectivas, físicas y espirituales que sufre el hombre. Lo que ocurre es que esta cobertura producida gracias a la solidaridad —que no siempre es vivida ni practicada en la vida, según leemos versos de «La cena miserable»— cuesta percibirla centrada como fruto de un esfuerzo profano. Pues como podemos observar luego en *Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz,* esta mera voluntad solidaria no es del todo suficiente, ni garante, para constatar la real solidaridad y reconocer siempre como tal la relación fraternal entre los hombres. El amor, es decir algo que no se logra por eficacia ni por voluntad, juega un papel destacado para comprender esa plenitud de la solidaridad en la vida, como se destaca en el poema «Masa» del libro *España, aparta de mí este cáliz.* Parece existir en Vallejo la necesidad de una integración de todo con todos para vivir plenamente la satisfacción y la liberación de los hombres, algo en cierto modo sugerido en el clamor al Señor en «Absoluta» en *Los Heraldos Negros.*

El hondo carácter esperanzador que despierta el encuentro definitivo de los hombres entre sí, a pesar de obstáculos terrenales y tangibles, alcanza gran importancia utópica en «La cena miserable». Es un «desideratum» propio de la antropología de Ernst Bloch: «Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos». El anhelo del poeta por ese momento escatológico produce un deseo que permite escribir los siguientes versos en el poema «Enereida»:

[6] *César Vallejo,* Obra Poética completa, *introducción de Américo Ferrari, Alianza Editorial, 1986.*

Día eterno es éste, día ingenuo, infante,
coral, oracional;
se corona el tiempo de palomas,
y el futuro se puebla
de caravanas de inmortales rosas.
Padre, aún sigue todo despertando;
es enero que canta, es tu amor
que resonando va en la Eternidad.
Aún reirás de tus pequeñuelos,
y habrá bulla triunfal en los Vacíos.

Para más de un autor es la «visión» de la vida del padre de Vallejo en el «más allá».[7] Y en cierto modo aquí se hace metáfora lo que Gustavo Gutiérrez estima como liberación definitiva: comunión solidaria de los hombres entre sí, y de los hombres con Dios.

B) Los pobres: En el libro *LHN* el poema «El pan nuestro» es el que perfila con mayor claridad acentos relativos a los pobres. Incluso se aboceta cierta anexión entre «solidaridad» y «pobres». Escribe Vallejo:

Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
....
quisiera yo tocar todas las puertas,
y suplicar a no sé quién, perdón,
y hacerles pedacitos de pan fresco
aquí, en el horno de mi corazón..!

El autor reitera en estos versos la orfandad de la condición humana pero ello no impide que sea interpelado por el hambre de los pobres que es indispensable satisfacer por el alimento... pero también por la justicia. En «La cena miserable» nuevamente está presente el tema del hambre referido a los pobres, concretados como tales porque son aquellos que siempre están esperando: «Hasta cuándo estaremos esperando lo que / no se nos debe...».

De este modo parece que la noción «pobre» adquiere en éstos y otros versos de Vallejo un eco particular: siente el poeta que son los oprimidos. Los que en principio él pudo observar en su tierra natal peruana, extendiendo luego esta mirada a todos los del planeta. En este sentido son acertadas las palabras de Carlos L. Altamirano:

> El amor y el interés de Vallejo por los asuntos peruanos y sus gentes, sinceros sin duda alguna, tienen una explicación más vasta, más fecunda y más noble que la simple simpatía localista: la natural y creciente solidaridad del poeta con los oprimidos. Los indios o cholos peruanos, cargados de pena, víctimas de la injusticia social, están a la vista, se encuentran a la mano: constituyen pues el primer cuadro doloroso que presencian sus compasivos ojos.[8]

El «amor» de Vallejo por «los desdichados de la tierra» y su «solidaridad con su dolor», como añade Altamirano pensando en *Poemas Humanos*,[9] no son sentimientos en

[7] *José María de Romaña, «César Vallejo y lo Absoluto»,* Estudios Americanos, *20 (1953), p. 517.*
[8] *Carlos Luis Altamirano,* César Vallejo, *Dpto. de Publicidad, San José, Costa Rica, 1975, pp. 54-55.*
[9] *Carlos Luis Altamirano,* op. cit., *pp. 97-98.*

LHN limitados a un gesto de simple consuelo. En «La cena miserable» y «El pan nuestro» es evocado cierto clima de protesta que demanda liberación por la injusticia (humana) que oprime al pobre, sin descuidar Vallejo el notable papel que puede jugar, dentro de este mismo clima, la compasión y desde luego la propia poesía. Y al hablar de compasión no vemos excluida una crítica a la injusticia en esos versos. Al contrario. Sobre la compasión nos dice el biblista mexicano José P. Miranda las siguientes palabras, con cierto alcance en este caso al sentido de los versos de *LHN.* Dice Miranda:

> No veo cómo pueda haber un auténtico compadecerse del oprimido sin que al mismo tiempo surja indignación contra el opresor; ni veo que el sentido genuino de justicia pueda describirse con mayor profundidad que mediante la expresión com-pasión con el necesitado.[10]

Así la com-pasión alcanza un carácter muy diferente al sentido pneumatológico (espiritual) formulado por José María de Romaña, intentando en modo excesivo hacer religiosa partes de la obra poética de Vallejo. Quizá influido de Romaña por su propio antimarxismo reflejado en el artículo.[11]

Los pobres están presentes en *LHN:* la solidaridad se sugiere como algo notable que emergerá con fuerza en *Poemas Humanos.*

2. *Trilce*

El hermetismo de *Trilce* impide detectar con precisión el carácter de la solidaridad y de los pobres formulado por Vallejo en este libro poético. Sobre todo cuando hay «una voluntad de ocultación» en la obra como si el «poeta hubiera hecho todo lo posible para no facilitarle la lectura al lector».[12] Aún más: la crítica estima que lo que es descrito en *Trilce* es amenazante y opresivo, donde muchas veces todo parece difuminarse. Américo Ferrari señala que el mundo de *Trilce* es un mundo «donde todo impulso de liberación se frustra entre las cuatro paredes de la celda, en las prisiones del recuerdo obsesivo, en los laberintos de la sensación, en la pura inmediatez de la existencia donde la realidad es fragmentada, absurda, ininteligible».[13] En un sentido similar añade Luis Monguió: «*Trilce* es lógicamente un libro que se agota a sí mismo y que agota a su autor: es un libro de apertura y de clausura».[14] Sin embargo este mismo autor estima que todo lo que sale de *Trilce* es «profundamente humano» en la medida que «la poesía de *Trilce* arranca siempre de una experiencia de Vallejo».[15]

La angustia, el desasosiego, lo provisorio, la muerte, lo precario son instancias poético-filosóficas que empapan muchos versos de *Trilce,* haciendo posible de un modo muy particular la noción y la vivencia de la solidaridad humana. Y se hace posible porque en *Trilce* está presente el dolor del hombre el cual en cierto modo quiere ser «reparado»

[10] *José P. Miranda,* Marx y la Biblia. Crítica a la filosofía de la opresión, *Salamanca, 1975, p. 71.*

[11] Cfr. *José María de Romaña,* art. cit.

[12] *César Vallejo,* Obra Poética completa, *introducción de Américo Ferrari, p. 24.*

[13] Ibíd., *p. 33.*

[14] *Luis Monguió,* César Vallejo (1892-1938), *Hispanic Institute, New York, 1952, p. 67.*

[15] *Luis Monguió,* op. cit., *p. 58.*

por el amor solidario entre las personas a través del especial papel que juega aquí el lenguaje de César Vallejo. Pero si *Trilce* es el símbolo de la protesta de Vallejo contra «el mundo que lo ha hecho sufrir» según anota Monguió, con dificultad la solidaridad de Vallejo en *Trilce* puede extenderse más allá del yo herido del poeta. Ese yo queda circunscrito a una posición personal con escaso eco público (político).

Sin embargo por muy confuso que resulte *Trilce* no podemos dejar de observar, como Ferrari, que aquí Vallejo aborda, con lenguajes y símbolos recurrentes «el tema del hambre y del pan».[16] Y también el tema de la madre que emerge como la figura que restaura y da la vida a todo lo que el poeta anhela (hogar, ternura, comida, cariño, justicia). En este sentido Guillermo Sucre estima que la transparencia y la comunión con el mundo en este libro «cerrado y oscuro» surgen cuando *Trilce* toca los destacadísimos temas del hogar, la infancia y la madre.[17]

El reverso de todo lo absurdo descrito en *Trilce* puede ser el hogar; la antítesis del caos, la madre. Así el vínculo hogar-madre —en cuanto lazo de unión espiritual, anímico, onírico incluso, profundamente sólido que da unidad y coherencia a la propia biografía— es el paradigma poético que facilita en *Trilce* perfilar el contenido de la solidaridad. Pero esbozada en lenguaje abstracto, difusamente señalada, con fragmentos y recuerdos de la vida.

Por otra parte aquí en *Trilce* todos somos «pobres» en la medida que no tenemos «hogar», una vez abandonados en el mundo por la «madre», lugar donde es cobrado el valor del «pan». Es decir, en cierto modo un lamento por la muerte de la infancia. Dice Vallejo en el poema XXIII:

> Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
> pequeños entonces, como tú verías,
> no se lo podíamos haber arrebatado
> a nadie: cuando tú nos lo diste,
> ¿di, mamá?

Sin la madre, todo cruje y pierde sentido. Sin ella no puede ser saciada el hambre. De esta forma en la madre se reúnen características emblemáticas muy importantes. Recordando su infancia, el poeta mira su pasado, y en ella observa que su madre reza «por los pobres» (LVIII). La pobreza adquiere así ecos cristianos en la oración de su madre. Y de estos pobres Vallejo toca en *Trilce* sus aspectos particularmente tangibles: se ora por los «caminantes, / encarcelados, / enfermos / y pobres».

3. *Poemas en Prosa*

El entusiasmo y la felicidad por vivir, cuya alegría «dionisíaca» es expresada en el poema «Hallazgo de la vida», son experiencias que quedan fuertemente contrastadas con el dolor, la amargura y el pesimismo espiritual que brotan de «Las ventanas se han estremecido...» y «Voy a hablar de la esperanza». Aquí el dolor aturde la conciencia del poeta, transformado en un sujeto sufriente.

[16] Op. cit., *p. 29.*

[17] *Guillermo Sucre, «Vallejo, la nostalgia de la inocencia»,* Sur, *312 (1968), p. 7.*

En este sentido la búsqueda de la solidaridad en *Poemas en Prosa* exige en primer lugar reconocer la «espesura» que adquiere el sufrimiento, silencioso y oscuro, que se impone en la vida del hombre. Pero sin que ello impida constatar que en realidad la vida no se pierde, ni se acaba, con la existencia del dolor: «¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras» exclama Vallejo en «Algo te identifica...». Y aunque la pobreza puede ser vista como dolor a raíz de lo absurdo que resulta lo finito en *PP,* ésta (la pobreza) en cierto modo logra liberarse, quedando sometida a un proceso, con este mismo criterio de Vallejo relativo a la «mecánica social».

Así entonces, por ejemplo, el cariño que brinda la madre despierta un sentido solidario en «El buen sentido» y «Lánguidamente su licor», y la pobreza de la vida se hace presente con el cuerpo enfermo que mutila la existencia en «Las ventanas se han estremecido...». Aquí observa impotente Vallejo cómo incluso el amor, los besos de una mujer, son inútiles para salvar a un paciente. En cierto modo se presupone que el cariño y la ternura son fuerzas necesarias para recuperar a un enfermo. Pero todo es estéril y desesperanzador al clamar el poeta: «¡No es grato morir Señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible!».

Frente a todo ello la solidaridad humana, social o política pierde relieve y la existencia reducida a la muerte transforma en un espejismo las ansias de vivir. En la muerte se encuentra entonces la máxima miseria, induciéndonos al nihilismo. Pues también la última «reserva» para escapar de ella, quizá sólo momentáneamente, el tiempo y la propia temporalidad, se encierran para Vallejo entre la muerte... y la muerte («Me estoy riendo»). Criterio este diverso a los planteamientos que surgen de *Poemas Humanos.*

4. *Poemas Humanos*

A) La solidaridad humana: Es algo reconocido por críticos de Vallejo que el centro neurálgico de *PH* descansa en el tema del compromiso en el dolor de los hombres. Identificado «plenamente con el dolor universal»,[18] Vallejo con *PH* descubre «en el sufrimiento un rapto de verdadera solidaridad humana» según Sucre, [19] viviendo, en su comportamiento vital y manifestación poética «una verdadera adhesión a la causa de la vida», en palabras de Altamirano. Sin embargo este enfoque proclamado por estos y otros críticos que ilustran el contenido general de *PH* queremos perfilarlo en relación con la solidaridad, desprendida de distintos poemas.

En «Los mineros salieron de la mina...» se puede oír un canto al esfuerzo, al sufrimiento y al sacrificio de los mineros por la dureza del trabajo. Entre sí ellos conservan una peculiar unidad por sus «voces», sus «linternas», sus «cubos» y «rombos», trabajadores a los cuales Vallejo denomina «creadores de la profundidad». Es en cierto modo un reconocimiento a la oscura labor del minero, evocando el poema incluso cierto tono épico. El sentimiento de solidaridad de los obreros brota al hilo de los versos de Vallejo.

[18] *Carlos Luis Altamirano,* op. cit., *p. 75.*
[19] *Guillermo Sucre,* art. cit., *p. 12.*

En «Otro poco de calma, camaradas...» se demuestra comprensivo y solidario el poeta con un interlocutor al que está dispuesto a apoyarlo, incluso afirma que está «siempre» a sus «órdenes».

En el poema «Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...» se expande un profundo sentimiento de amor por todo el mundo, brotando en Vallejo un deseo de ayuda, colaboración y solidaridad con todos, también ayudándole «a matar al matador». La solidaridad cumple aquí un papel diferente en cada caso, colaborando con el zurdo, el sordo, con los enfermos, intentando así reparar un conjunto de deficiencias propias de los humanos para tratar de ser felices. El poeta se ofrece como portador solidario en este proceso de humanización pública, social, política según enuncia el poema.

Esta función mediadora vuelve en cierto modo a cumplirse en el siguiente poema «Considerando en frío, imparcialmente...» donde Vallejo, después de constatar características del hombre y de su vida cotidiana, le da «un abrazo, emocionado» al comprender con ternura las debilidades, alegrías y fracasos del ser humano que prueba «que nació muy pequeñito».

Destacados son los sentimientos de protesta y solidaridad en el poema «Parado en una piedra...» con el verso «el pan que se equivoca de saliva» referido al alimento injusto de los «patrones». Aunque de estos versos emerge un paradigma poético relativo al cesante que sufre una situación dolorosa, no se pierde de vista que son «treinta millones de parados» los que malviven así. En este sentido hay identificación mutua y solidaridad entre los pobres, afectados por aquello que provoca el hambre y la cesantía. Ilustrativo en esta miseria es el «piojo padre», y significativo para representar la solidaridad es el trabajo del obrero.

Puede observarse así, en general, que la idea de la solidaridad se formula poéticamente respondiendo al dolor y a las fragilidades de los hombres frente a situaciones humanas concretas. Según Noel Salomon, en textos de *PH* el «sentimiento de comunión humana y de solidaridad universal» surge en Vallejo como una forma de «evacuar» el sufrimiento y la «angustia» del poeta.[20]

El conocimiento poético que adquiere Vallejo aquí de los hombres nace a medida que permanece en ellos la solidaridad, y ésta parece que en cierto modo se establece con mayor coherencia cuando estos hombres son pobres. El sentimiento solidario «por todo el mundo» no conduce a Vallejo a olvidar quiénes son los marginados pues sin apelar a la solidaridad en *PH* la propia vida es la que acaba inconclusa, indefinible y sin consistencia. Incluso parece que el amor y la muerte pasan a ser instancias vitales sin gran valor si no se integra en ellas la propia solidaridad.

Si bien es cierto, como afirma Altamirano, que Vallejo siente desde *LHN* que «los actos lo hacen responsable de la vida de los otros individuos»,[21] con mayor razón los actos de solidaridad. Entre todos los actos con repercusiones éticas que podemos expresar en la vida no podemos dejar de ver que la solidaridad es la que más influye en el mundo social que conocemos. Y este perfil presente en *PH* quiere plasmarlo Vallejo

[20] *Noel Salomon, «Algunos aspectos de lo "humano" en* Poemas Humanos», *en* César Vallejo, *edición de Julio Ortega, Taurus, Madrid, 1981, p. 315.*

[21] *Carlos Luis Altamirano,* op. cit., *p. 60.*

una vez observando la vida de los mineros, de la gente sencilla, de a pie, sintiendo a la vez cómo es transformado su yo por la solidaridad que emerge en él a raíz del sufrimiento de los demás. Son ilustrativas las siguientes palabras:

El poeta sabe que está ineluctablemente ligado a todo hombre y que cualquier hombre es la viviente expresión de lo que él es. Su destino y el de la humanidad, en cuanto a necesidades de vida y conciencia, son inseparables. Para él, mientras los demás sufran, ningún verdadero hombre estará libre del sufrimiento.[22]

B) Los pobres: Si bien es cierto que el propio Vallejo se reconoce como pobre en *LHN* («El pan nuestro»), la descripción de la pobreza material resulta llamativa en *PH* En primer lugar el poeta expresa que no tiene nada. En realidad lo que sí posee es «hambre» dice en «La rueda del hambriento...». Esta carencia básica del sujeto es extendida por Vallejo ampliamente con una mirada social, apelando al «execrable sistema» al acusarlo «de la cantidad enorme de dinero que cuesta el ser pobre» («Por último, sin ese buen aroma sucesivo...»). Sin embargo Vallejo no se detiene aquí.

En el poema «Traspié entre dos estrellas» hay una singular letanía («Bienaventuranzas vallejianas», según María Ruszkowska) sobre la pobreza, adquiriendo resonancias bíblico-cristianas la preocupación del poeta por «gentes tan desgraciadas, que ni siquiera / tienen cuerpo». También es interpelado aquí por aquél «que lleva zapato roto bajo la lluvia», así como por aquél que «suda de pena o de vergüenza». A este conjunto de características interiores y exteriores del pobre se suma «la cólera del pobre» en «La cólera que quiebra al hombre en niños», pero donde adquieren gran densidad los perfiles del hombre pobre es cuando en el poema «Un hombre pasa con un pan al hombro...» evoca y sugiere que la cultura ilustrada, la información académica e incluso la propia poesía no son nada frente a las urgencias materiales provocadas por la miseria.

Es necesario previamente dar de comer al hambriento y limpiar la suciedad del cuerpo para hablar luego del «psicoanálisis» dice en este poema. Frente al «yo profundo» y ensayos sobre «el infinito», es necesario primero sanar al enfermo y alimentarlo sin buscar «en el fango huesos, cáscaras». La muerte de un «albañil» en su trabajo, el robo del «comerciante», el engaño del «banquero» son hechos que impiden hablar fácilmente de «la metáfora», de «la cuarta dimensión», de la riqueza artística del «teatro». Los parias que duermen de pie y aquél que cuenta con «sus dedos» impiden igualmente hablar de la importancia de «Picasso» y de la metafísica del «no-yo». El arte y la cultura son nada frente al dolor de los pobres.

Se establece de este modo una relación asimétrica en el poema entre la presunta riqueza que significa cultivar la erudición frente a la humanidad mutilada que observa Vallejo, percibiendo de un modo nítido las carencias que tienen los pobres en situaciones vitales. Con cierto espíritu irónico pasa revista el poema a «preocupaciones» culturales propias del «psicoanálisis», «André Breton», el «infinito», la «cuarta dimensión», el «más allá», junto al dolor y la pobreza humana. Toda esa riqueza intelectual queda seriamente contrastada con la humanidad lesionada que señala Vallejo en concretos versos. Sin duda destaca él su preocupación por este injusto daño. Incluso parece que ese conocimiento intelectual reposa en ese dolor cotidiano, silencioso y permanente que invade

[22] Ibíd., *p.* 75.

al mundo del pobre. La indiferencia y falta de compromiso propios de la razón ilustrada por la verdadera causa del hombre, que es liberarlo de miserias tangibles y espirituales, es seriamente advertida en este notable poema. En cierto modo concretando un criterio para discernir a los pobres en *PH,* Salomon señala:

> El amor a los demás expresado en *Poemas Humanos* se dirige a todos los hombres, pero salta a los ojos que las víctimas de la injusticia, en lo que es para el Vallejo de aquella época «el Occidente capitalista» reciben la parte más sustanciosa de ese amor. Parece también que esas víctimas sociales a las que Vallejo dirige de preferencia su amor son también para él una fuerza histórica en desarrollo y por esto la considera portadora del futuro humano.[23]

La pobreza y la solidaridad son elementos recurrentes en *PH* que se integran entre sí a lo largo de diferentes partes del libro. Cuando ellos son formulados no deja Vallejo de respirar cierto clima de ternura y amor por el hombre, sin que esto suponga desconocer las causas materiales, prácticas, concretas de esa pobreza. El así lo reconoce: «execrable sistema». Incluso hay crítica al opulento con cierto tono bíblico propio de la literatura sapiencial. Dice en «Ande desnudo, en pelo, el millonario...»: «¡Desgracia al que edifica con tesoros su lecho de muerte!»

Tampoco intenta espiritualizar al pobre gracias a una idealización de la pobreza, transformándolo en un «pobre de espíritu»; cosa que en cierto modo podría haber sido posible en «Los nueve monstruos» y en «La rueda del hambriento...» cuando señala con tanta intensidad el dolor que oprime al mundo. Frente a todo ello el paso que da Vallejo es mirar/enfrentar el sufrimiento y la miseria y quizá busca con ello en sus propios versos un sentido al dolor, superando de esta forma el dolor como puro absurdo nihilista. La teóloga alemana Dorotee Sölle estima que frente a los distintos criterios sobre la Cruz en el mundo actual uno de ellos es coherente porque es liberador: compartir con los oprimidos el sufrimiento adquiriendo así un sentido concreto el dolor gracias a una lucha contra la iniquidad.[24] En esa solidaridad fomentada por el amor, por el compromiso hay ya una manera de entender el sufrimiento. El teólogo brasileño Leonardo Boff y la TL, insistiendo en esa interpelación que produce el dolor, añaden:

> Sólo en la solidaridad con los crucificados
> se puede luchar contra la cruz.[25]

5. *España, aparta de mí este cáliz*

En *EAC* Vallejo está profundamente interpelado por un sentimiento solidario por la República española. Es ocioso subrayar este motivo en este libro, reconocido siempre por críticos, así como insistir en la honda solidaridad de carácter social, ideológico o político derivada de aquí.

Sin embargo es obvio que no todo en *EAC* responde a criterios profanos y seculares. Por ejemplo Hans Magnus Enzensberger estima que:

[23] *Noel Salomon,* art. cit., *p. 317.*
[24] *Dorotee Sölle,* Sufrimiento, *Sígueme, Salamanca, 1976.*
[25] *Leonardo Boff,* Pasión de Cristo. Pasión del Mundo, *Sal Terrae, Santander, 1980, p. 246.*

La España que se refleja en esta poesía no es una pieza en el tablero de ajedrez de la política internacional, sino un nuevo Israel. Los poemas no son la expresión de una confrontación ideológica, sino de un martirio: del cautiverio babilónico de España y su lejana salvación. La fuerza inspiradora de estos poemas no es una idea, sino una experiencia: la experiencia del dolor.[26]

En este sentido es interesante destacar esa singular solidaridad expresada en el poema «Masa» donde brotan evidentes señales religiosas por la fuerza que ahí tiene el amor para revivir a un combatiente muerto.

El lenguaje poético de Vallejo a lo largo de esta obra, una vez preocupado de la solidaridad, de la muerte, del sufrimiento y de la esperanza, alcanza en «Masa» un contenido especialmente liberador pues la fe en el Hombre, permanentemente proclamada en versos a pesar del dolor que lo invade todo, logra honda densidad cuando esa solidaridad quiere incluso rescatar al hombre de la muerte: «¡Sólo la muerte morirá!», proclama en «Himno a los voluntarios de la República».

El valor de la Vida es único e intransferible en el poema «Masa» y para liberarla de la muerte formula Vallejo la necesidad de apoyo de todos los seres humanos para «resucitarlo». Sin embargo, más que una solidaridad cuantitativa y numérica, de carácter grupal, por la reunión mundial de hombres que rodean al cadáver, lo que se expresa ahí es la fuerza propia de los deseos que produce un anhelo humanitario en todos los hombres por la muerte de uno de ellos. Pues con esta muerte también desaparece dentro de lo humano el Amor. Es decir, el combatiente logra revivir no porque todos los demás en el mundo así lo piden de un modo meramente voluntarístico para seguir siendo más poderosos en un bando militar concreto. Más bien «resucita» porque todos en el mundo están reunidos, bajo el consenso del amor y la paz, afectados por la amenaza de la desaparición de una Vida que es propia del Amor en un mundo solidario.

El lamento de los «quinientos mil» hombres que claman su impotencia por la muerte a pesar del inmenso amor existente, facilita percibir cómo hay en el poema una transformación cualitativa de la solidaridad en amor. Sobre todo cuando el cadáver sigue muriendo a pesar de los millones de individuos que aman esa vida, aunque finalmente la unidad («la unidad, / sencilla, justa, colectiva, eterna» dice en «Batallas») establecida en los hombres permite vencer a la muerte, según expresión paulina.

Lejos estamos en este poema (no así en otros) de respuestas religiosas o materialistas ante la muerte, como las de Bloch, donde en cierto modo es hipotecada la muerte individual por una escatología colectiva utópica («Novum ultimum»), pletórica de felicidad para todos gracias a la «pulsión» que provoca la Esperanza en la historia. El sentido solidario del «héroe rojo» blochiano enfrenta la muerte que todo lo devora pues este yo será transferido («disuelto») al «Hombre escondido» que emerge de «una humanidad nueva, y que rellena la nada letal con la anticipada plenitud de los contenidos de liberación».[27] La muerte personal gana sentido y se explica cuando la memoria colectiva del pueblo, la fe, la iglesia o la militancia ideológica conservan la figura y los ideales

[26] *Hans Magnus Enzensberger, «Vallejo: víctima de sus presentimientos», en* César Vallejo, Edición de Julio Ortega, *p. 73.*

[27] *Juan Luis Ruiz de la Peña,* Muerte y marxismo humanista. Aproximación teológica, *Sígueme, Salamanca, 1978, p. 58; también véase Ernst Bloch,* El Principio Esperanza, *tomo III, Aguilar, Madrid, 1977: «desaparición de la nada letal en la conciencia socialista», pp. 275-280.*

del mártir, del mesías, del héroe. Proceso éste que explicaría —a la manera de Bloch— la «resurrección» producida en «Masa», según observan Salomon, Monguió y Paoli.[28]

Pero en «Masa» esta esperanza no basta. La Vida es tan inmensamente rica que la humanidad existente clama por conservarla siempre a través de la solidaridad, recuperada y mantenida «aquí y ahora» por la unidad, la paz y el amor entre los hombres.[29] ¿Pueden ser estos valores frutos estrictos del propio esfuerzo humano, es decir históricos? ¿O vienen en último término donados gratuitamente por Dios? Evidentemente nada de esto dice el poema pero creemos que sí se esboza ahí una antropología anclada vitalmente en el Amor. Las ansias, las «hambres» diría Vallejo, de todos los hombres de la tierra por revivir esta vida muerta, cosa finalmente obtenida, son ilustrativas en el poema. En cierto modo nos instalan en el mundo de la religión pues el «Lázaro resucitado» logra re-vivir cuando ya no existe, en los versos de «Masa», otro interés en los hombres que la fe en la Vida, planteada esta Vida de un modo singular (más allá desde luego en cuanto puro psicosomatismo).

Esta correlación de la fe (de la creencia y de la convicción fundamental) en «Masa» entre el creyente y lo creído (todos los hombres de la tierra // las ansias por recuperar la vida) alcanza coherencia gracias a la «resurrección del cadáver» (¿de la carne?) provocada por puro amor, suceso indispensable que ocurre para constatar en el poema el sentido definitivo de la solidaridad. Agotada sin duda ésta como natural respuesta a las ansias biológico-vitales existentes en el mundo.[30]

En este sentido resulta llamativo que Noel Salomon, después de refutar ciertas parcialidades de críticos que ven excesivos influjos cristianos en Vallejo, concluya afirmando en un interesante artículo que lo definitivo en «la *unidad* de Vallejo más allá de las referencias al cristianismo, o al marxismo, son sin duda la permanencia de su amor a los otros».[31] Precisamente lo que no es definido en este trabajo de Salomon es si este amor en Vallejo está perfilado gracias al predominio de una antropología materialista o, por el contrario, por una antropología religiosa (cristiana) aunque sí habla este autor de una convergencia entre humanismo marxista y cristiano en el poeta pero... en qué consiste ese amor (más allá del cristianismo y el marxismo) no lo sabemos. Después de observaciones a críticos que intentan hacer de Vallejo un «místico cristiano» examinando Salomon el carácter del dolor, del sufrimiento, de la esperanza y de la muerte en determinados poemas del poeta peruano —instancias humanas que duda Salomon en comprenderlas con ópticas trascendentemente cristianas— es curioso el silencio de este

[28] *Noel Salomon,* art. cit., *p. 330; artículos de Roberto Paoli («España, aparta de mí este cáliz»), p. 369; y Luis Monguió («La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo»), p. 375, en* César Vallejo. Edición de Julio Ortega.

[29] *Sin embargo esta cuestión no excluye la sugerente pregunta formulada por A. Ferrari. Presupuesta la asunción del marxismo por Vallejo y concebido pesimistamente el tiempo en su poesía este autor pregunta «¿cómo una poesía que ve el tiempo como la fuente de la desdicha humana logrará conciliarse sin reservas y sin negarse a sí misma con una filosofía que ve el devenir temporal como la única posibilidad de que el hombre conquiste la dicha?». A. Ferrari, «Poesía, Teoría, Ideología», p. 395, en* César Vallejo, Edición de Julio Ortega.

[30] *Un enfoque de la religión en estos términos, en Carlos Comas,* Mito y Fe Cristiana, *Instituto Científico Interdisciplinar, Barcelona, 1983.*

[31] *Noel Salomon, p. 330,* art. cit.

autor sobre el contenido de «la permanencia del amor a los otros» en Vallejo (más allá del cristianismo y del marxismo) que da *«unidad»* a su obra. Creemos que tal como formula las cosas Salomon, más que las antropologías que laten detrás del amor formulado por Vallejo, lo específicamente importante parece ser el valor que adquiere el propio amor. Sobre todo a la luz de «Masa».

La urgente necesidad de solidaridad por la Vida proclamada poéticamente por Vallejo en «Masa» es algo tematizado y vivido con frecuencia hoy por la TL. Especialmente porque ésta ha terminado por percibir que es un valor medular en el Evangelio, cuya función práctica anticipa lo que es liberación en los hombres. Esta solidaridad brota con mayor fuerza en los pobres pues ellos son los principalmente amenazados ayer y hoy —no por defender una República en guerra como quizá pensara Vallejo redactando *EAC*— sino por el «execrable sistema» mencionado en *Poemas Humanos* que los excluye y los mata. Los excluye cuando quieren participar en la vida nacional, impidiendo el desarrollo y la consolidación de sus propios intereses padeciendo «hambres». Y los mata cuando el cristianismo encarnado en los pobres de Latinoamérica promueve la justicia demandada por la propia fe. De aquí la riqueza humana, histórica, teológica de iglesias cristianas por proteger la Vida luchando contra la iniquidad y la muerte. En este sentido son ilustrativas las palabras de monseñor Oscar Romero, arzobispo de El Salvador, dichas un mes antes de morir asesinado en marzo de 1980:

> Como en otros lugares de América Latina, después de muchos años y quizá siglos han resonado entre nosotros las palabras de *Exodo:* «He oído el clamor de mi pueblo, he visto la opresión con que lo oprimen» *(Ex.* 3, 9). Estas palabras de la Escritura nos han dado nuevos ojos para ver lo que siempre ha estado entre nosotros, pero tantas veces oculto, aun para la mirada de la misma Iglesia... La Iglesia no sólo se ha encarnado en el mundo de los pobres y les da una esperanza, sino que se ha comprometido firmemente en su defensa. Las mayorías pobres de nuestro país son oprimidas y reprimidas cotidianamente por las estructuras económicas y políticas de nuestro país. Entre nosotros siguen siendo verdad las terribles palabras de los profetas de Israel. Existen entre nosotros los que venden al justo por dinero y al pobre por un par de sandalias; los que amontonan violencia y despojo en sus palacios; los que aplastan a los pobres; los que hacen que se acerque un reino de violencia, acostados en cama de marfil; los que juntan casa con casa y anexionan campo a campo hasta ocupar todo el sitio y quedarse solos en el país. Estos textos de los profetas Amós e Isaías no son voces lejanas que leemos reverentemente en la liturgia. Son realidades cotidianas, cuya crueldad e intensidad vivimos a diario.[32]

En «Masa» la solidaridad humana frente a este proceso letal cumple un papel que permite recuperar la Vida. Sólo el amor por ésta reúne a «todos los hombres de la tierra» en concordia que esperan del revivido la felicidad de compartir con ellos el triunfo sobre la muerte.

Conclusión y perspectivas

Liberación, pobres, teología, solidaridad son nociones que se amalgaman gracias a la fe que brota del cristianismo en América Latina. Se establece con ellas, si están presentes en el arte, en el pensamiento, en la Iglesia, un paradigma que despierta esperan-

[32] *Oscar Romero, «La dimensión política de la fe desde la opción por los pobres»,* Revista de Educación para América Latina, *4 (1980), pp. 50-51.*

zas pues con esas voces se toca el contenido de la Vida. En realidad con ellas en el fondo se describe la Vida y a la vez se comprende qué es lo que ella demanda.

Conocer el sentido de este criterio respecto a lo humano se facilita con la poesía, por el peso y el valor de los símbolos, y en este aspecto Vallejo no es irrelevante. Al contrario: si los pobres están en su poética y la solidaridad late entre verso y verso, entre poema y poema, hay esbozos que perfilan integralmente la Vida y, en esto, ansias de liberación y ruptura con la muerte.

Aunque invadida la existencia de dolor, existe en la poesía de Vallejo la esperanza en la solidaridad y en el amor. Este emerge por la interpelación que provoca la Vida —la alegría, el pan, la madre, la justicia— englobando todo ello un interés por lo humano. Así es posible percibir en su poética el carácter soteriológico (salvador-liberador) que tiene después de todo (es decir, después de la tristeza, la amargura y el dolor) la esperanza en sus versos, pero no porque en ella descanse un mesías garantizando el sentido de lo religioso en el mundo. Más bien esa esperanza adquiere consistencia terrestre —aunque observamos que lo terrenal no es sólo lo telúrico— gracias a la preocupación por la solidaridad y los pobres para afirmar la Vida y mantener el Amor.

La solidaridad no queda reducida a un gesto individual; ésta es proclamada por César Vallejo a toda la humanidad como un valor siempre latente, diseñándose así la utopía de un mundo más justo. Y en esto no es indiferente el papel de la fe (no la que podría tener Vallejo, sino la que es interpelada por su poesía). Sin embargo es con esa proclamación poética orientada al sufrimiento de los pobres con que adquiere sentido la solidaridad pues ellos en definitiva son portadores de esperanza para transformar las cosas. Lo dice no sólo la teología de la liberación latinoamericana. Es algo que sospecha también Vallejo —a través de la pobreza y el dolor humano— al anhelar la densidad de la VIDA:

> Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
> de una mañana eterna, desayunados todos.
> Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
> yo nunca dije que me trajeran.

Mario Boero

Aproximación a la dialéctica de la religión en la poesía de Vallejo

De las tres concepciones del mundo —la cristiana, la marxista y la individualista— la poesía de César Vallejo se nutre de las dos primeras. El existencialismo, que cierto sector de la crítica ha adscrito a la obra del autor peruano, es sólo una secuela del individualismo, entendido éste como la teoría optimista (liberal) que defiende la armonía natural entre los hombres, y la conciencia y libertad del individuo. Por su parte, la solución cristiana, en su proyección metafísica, ignora lo que existe de una manera particular, concreta, real. Es decir, que prescinde de la concepción del individuo como único ser real existente, producto de las relaciones humanas.

En Vallejo coexisten el pensador cristiano y el marxista. Pero la religión cristiana apunta, en los versos del escritor peruano, a una situación de carencia y necesidad que, arrancando de la existencia personal pasa a lo genéricamente humano. El marxismo, como conocimiento del mundo, extrae sus principios éticos de la realidad. Y esta profundización de la realidad implica la referencia a elementos contradictorios (ser/nada; vida/muerte) en los poemas de Vallejo. Por otro lado, el marxismo, como el cristianismo, pone al hombre en el centro de su preocupación y ambas concepciones dan al hombre un papel histórico.

El presente trabajo constituye una aproximación a la dialéctica de la religión a través de los versos de Vallejo. La concepción del mundo vallejiana supone una progresiva evolución y superación del nivel puramente filosófico e individual hacia una toma de conciencia de la realidad del mundo exterior (sociedad) que culminará con *España, aparta de mi este cáliz.* En todos los poemarios vallejianos los constituyentes poéticos nos remiten continuamente a las relaciones personales e históricas, dos niveles difíciles de separar en el autor peruano. [1]

Desde *Los heraldos negros,* [2] la preocupación vallejiana se centra en el hombre concreto. El hablante lírico se rebela contra la responsabilidad de una culpa, que se le ha impuesto y que coarta su libertad, para tomar conciencia de la realidad externa y total:

[1] *«Menester sería carecer de toda facultad de examen, para afirmar que la obra de arte es una cosa y la vida del autor otra y que no siempre aquélla está ligada a esta última. Sería necesario cargar los más espesos prejuicios de rutina y los más obtusos compases de lógica, para negar la dependencia orgánica y viviente en que siempre, tanto en los grandes como en los pequeños artistas, en los conservadores y en los renovadores, en los auténticos y en los falsos», C. Vallejo,* El Comercio *(6-IV-1929), citado en* Aproximaciones a César Vallejo, *Angel Flores Editor, New York: Las Américas, 1971, I, 100-1.*

[2] *Citamos por* Poesía Completa, *Barcelona, Barral Editores, 1978. Utilizamos las siguientes siglas:* H.N. (Los Heraldos Negros); T. (Trilce); P.H. (Poemas Humanos); S.B. (Sermón de la barbarie); E. (España, aparta de mí este cáliz).

Y el hombre... ¡Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada. *(H.N.,* 271)

Como toda religión es producto de la insatisfación, el hablante lírico se nos muestra en los versos de Vallejo en dramático diálogo, cuestionando los principios de la existencia: «Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde / yo nunca dije que me trajeran» *(H.N.,* 337). Dios, en los versos de este primer poemario, se presenta como una «necesidad», así como una justificación, o consuelo, del dolor del hombre; dolor en el que participa el propio Dios. La impotencia, o incomprensión divina, no supone una ruptura entre el hablante lírico y Dios y ambos aparecen identificados por un común dolor. La humanización de Dios se convierte en la condición «sine qua non» para llegar a la comprensión del hombre concreto:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios. *(H.N.,* 343)

El sentido trágico de los versos de *Los heraldos negros* no proviene, como en Unamuno, del hambre de inmortalidad, sino del dolor de la inmediatez, del dolor orgánico, físico, que lleva a los mortales, no a un ansia de vida transcendente, sino al deseo de darle un sentido a una muerte [3] que forma parte de la vida:

Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte
contra el límite, contra lo que acaba? *(H.N.,* 332)

Dialécticamente, el hablante lírico cuestiona a Dios sólo después de haberlo despojado de su divinidad, es decir, humanizándolo, dotándole de realidad dialéctica. Y es la percepción el medio que establece la relación con un Dios enajenado y enajenante:

Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con él anochecemos. Orfandad... *(H.N.,* 348)

La increpación divina en *Los heraldos negros* (1916-1919) se interioriza en un movimiento de rebeldía e irritación que corresponde al poemario *Trilce* (1922). En los versos de este libro, lo transcendente va dando paso a un ser que espera en un Cristo que ocasionalmente se muestra receptivo. Dios, sin embargo, aparece impotente para aliviar el sufrimiento humano:

Cristiano espero, espero siempre
de hinojos en la piedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
tan vaga a donde asomo

Y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, grave, mudo,

[3] *«Vallejo no comprende la muerte. Los muertos para él, nunca acaban de ser muertos; no contestan, no están, pero no cabe concebir ni pensar siquiera ese otro modo de ser, esa cosa extraña que es la muerte», J.M. Valverde,* Estudios sobre la palabra poética, *Madrid: Rialp, 1952, p. 40.*

y como padre a su pequeña,
apenas,
pero apenas, entreabre los sangrientos algodones
y entre sus dedos toma la esperanza.
Señor, lo quiero yo...
¡Y basta! *(T.*, 453)

La esperanza en el poema XIX aparece dotada de una cotidianeidad («A trastear, Hélpide dulce, escampas») desde la que se cuestionan las falsas promesas que han dejado al ser humano intransitivamente vacío («Como quedamos de tan quedarnos»). Ser enfrentado a la existencia sin apriorismos metafísicos: «¡Quemaremos la última esencia!». La inoperancia de los símbolos cristianos («El establo está divinamente meado / y excrementado por la vaca inocente») llega hasta la misma negación de Cristo («gallo inocente») y desemboca en una nota de incertidumbre que deja abierta la posibilidad a la esperanza:

ya no hay dónde bajar,
ya no hay dónde subir.
Se ha puesto el gallo incierto, hombre. *(T.*, 438)

Poemas humanos (oct. 1931 - nov. 1937) es, de alguna forma, el resultado de los primeros contactos de Vallejo con el materialismo histórico; contactos que se inician hacia 1926 con Mariátegui y la revista *Amauta.* Otros datos que inciden en la concepción del mundo de *Poemas humanos* son la crisis moral de Vallejo en 1927, su adhesión al marxismo en 1928, sus viajes a Rusia (1929 y 1931), la crisis del capitalismo (1929) y sus secuelas (fascismo) y la afiliación del poeta al PCE en 1931. Estos hechos van marcando la radicalización ideológica de Vallejo. Su comunismo se inscribe dentro de un proceso de humanización como medio de superar la alienación generada por las fuerzas sociales. Vallejo busca la reconciliación del hombre consigo mismo y sus condiciones de existencia sociales. La causa de la enajenación humana no radica en la separación del hombre y Dios (dogma del pecado y la caída), sino en la oposición entre los hombres. *Poemas humanos* supone un enriquecimiento del hombre. La alienación religiosa que, en los dos poemarios precedentes, resultaba en un empobrecimiento de las cualidades del hombre respecto a Dios, supone en este poemario una reducción a la enajenación estrictamente humana. Vallejo hace de la relación social del «hombre al hombre» el principio de su poética en *Poemas humanos.*

Dios aparece sólo en momentos de rebeldía o desesperanza, situaciones extremas que no pueden ser aplicadas a todos sus poemas. [4] Las contradicciones subjetivas del hom-

[4] *«La angustia consecutiva al trasplante a Europa y al caos físico-anímico de mitad de 1924 destierran a Dios de sus poemas, si bien lo guardan como última instancia o último estigma ultraterreno. El establecer lo segundo no nos autoriza a desatender lo primero y, juntamente, la avasalladora irrupción de la muerte en los versos», André Coyne,* César Vallejo, *Buenos Aires: Nueva Visión, 1968, pp. 266-267. Un sector de la crítica se ha basado en algunas cartas circunstanciales de Vallejo para atribuirle una falsa religiosidad. En dos de estas misivas leemos: «Hay gente dura de corazón, y uno puede morirse de miseria. Bueno pero qué se va a hacer. Vuelvo a creer en Nuestro Señor Jesucristo. Vuelvo a ser religioso, pero tomando la religión como el supremo consuelo de esta vida. Sí. Sí, debe haber otro mundo de refugio para los que mucho sufren en la tierra. De otra manera, no se concibe la existencia, Pablo»* César Vallejo: Cartas a Pablo Abril, *Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971, pp. 44-45. Esta carta está fechada en París, 5-XI-1924. Y el 18-VI-1928 escribe a su hermano Víctor: «Le ruego mandar decir una misa al Apóstol en mi nombre. Una vez sea dicha, le suplico me lo indique, diciéndome el día y la hora en que ella se ha realizado. Le he pedido al Apóstol me saque bien de un asunto». Citada en* Aproximaciones, *I,* op. cit., *p. 103.*

bre tienen, en *Poemas humanos,* un fundamento real, objetivo. El marxismo vallejiano se inscribe ideológicamente en un cristianismo interesado en superar y transformar las condiciones sociales que provocan la reificación y el vacío:

> me hago doler yo mismo, extraigo tristemente,
> por la noche, mis uñas;
> luego no tengo nada y hablo solo,
> reviso mis semestres
> y para henchir mi vértebra, me toco. *(P.H.,* 621)

Vallejo rescata el aspecto positivo de la religión: la protesta contra la miseria real, o lucha contra la injusticia y la enajenación. El cristianismo del poeta peruano se halla en la tradición de Feuerbach ya que surge de la necesidad impuesta por la condición humana, y no como promesa de salvación individual en el reino del otro mundo. En los versos de *Poemas humanos,* prevalece no la retórica política, sino la visión moralista, la fe en la humanidad y en el futuro, más que en la técnica de transformación del mundo.[5]

El movimiento dialéctico en *Poemas humanos* corresponde a un pensamiento y discurso humano que opera por inversiones de sentimientos, unión de objetos contrarios y potenciación de la capacidad de interacción entre éstos.[6] La dialecticidad se basa en la existencia de la realidad, independiente de la conciencia que tengo de ella, y que determina esa conciencia. De aquí la importancia de la valoración de la materia, el objeto, que actúa sobre nuestros órganos y sensaciones. Como se evidencia en el poema «Confianza en el anteojo, no en el ojo» *(P.H.,* 627), poema donde lo concreto e inmediato («anteojo», «peldaño», «ala», «vaso», «cadáver») va introduciendo el cambio espacio-temporal, así como el hecho de que el mundo no puede ser conocido como finalidad. Confianza en el continente, y no en el contenido («En el cauce, jamás en la corriente») y en la parte, más que en el todo («en la ventana, no en la puerta»), pero, en última instancia, todo dependiendo de su instancia genérica en torno a la reconciliación del ser consigo mismo y no con una fuerza exterior y arbitraria: «y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo». La religión, en estos versos, se asocia con algo abstracto, exterior al mundo real, alienado, como proyección del ser del hombre a un mundo del más allá.

La conciencia dialéctica se define no por simple oposición, sino por la interacción sujeto-objeto. En el poema «Yuntas», las parejas de contrarios vida/muerte, todo/nada, se atraen en síntesis enriquecedora, atracción que se verifica dialécticamente en tanto en cuanto existe una negación racional, ya que la vida niega a la muerte y viceversa:

[5] *«Debemos unirnos todos los que sufrimos de la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario por* experiencia vivida, *más que por* ideas *aprendidas», carta del 27-XII-1928, en* César Vallejo: Cartas a Pablo Abril, op. cit., *p. 48.*

[6] *«No hay que atribuir a las cosas un valor beligerante de mitad, sino que cada cosa contiene posiblemente virtualidad para jugar todos los roles, todos los contrarios, pudiendo suceder, en consecuencia, que el color negro simbolice, a veces, según los hemisferios, las épocas, el dolor o el placer, la muerte o la epifanía. Cada cosa contiene en potencia a todas las energías y direcciones del universo. No sólo el hombre es un microcosmos. Cada cosa, cada fenómeno de la naturaleza es también un microcosmos en marcha», C. Vallejo, «Ultimos descubrimientos científicos» en* Literatura y Arte, *Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1960, p. 28.*

Completamente. Además, ¡vida!
Completamente. Además, ¡muerte!

Completamente. Además, ¡todo!
Completamente. Además, ¡nada! *(P.H.*, 666)

El adverbio modal «completamente» nos remite a la integridad de lo positivo y negativo, y el adverbio «además» funciona, por su parte, como expresión aditiva en la que se integra el valor copulativo con el adicional.[7] En virtud de las oposiciones dialécticas las cosas aparecen positiva («vida») y negativamente («muerte») a la vez, y la no exclusión de contrarios viene marcada por el adverbio «además». Esta interrelación cualitativa finaliza con el adverbio «completamente», remitiéndonos a la unión conflictiva de contrarios, síntesis que surge de la confrontación y destrucción de ambos principios («vida»/«muerte»). La progresión dialéctica se concreta, pues, en el último «Completamente», negación cualitativa que despoja a cada uno de los elementos confrontados de su parcialidad y limitación. Así pues, los contrarios se van integrando dinámicamente dentro de una relación de mutua dependencia e influencia: vida/muerte; todo/nada; mundo/polvo; Dios/nadie; nunca/siempre; oro/humo y lágrimas/risas.

En *Poemas humanos* prevalece la consideración ético-social sobre la religiosa, y el hablante lírico aparece combatiendo la alienación genérica del hombre, partiendo de su propia experiencia. Su compromiso con la condición humana se evidencia, por ejemplo, en los dísticos irónicos que, en forma de aforismos, organizan el poema «Un hombre pasa con un pan al hombro». Las preguntas retóricas que se va, y nos va, formulando, nos remiten a una serie de situaciones que apuntan a la falsa objetividad del mundo reificado y a unas situaciones empíricas que exigen la reconciliación del hombre consigo mismo y con esa comunidad de la que forma parte:

Otro busca en el fango huesos, cáscaras
¿Cómo escribir, después, del infinito?
. . .
Alguien pasa contando con sus dedos
¿Cómo hablar del no-yo sin dar un grito? *(P.H.*, 656-657)

En la antropología de Vallejo, como en la de Marx, el hombre se realiza plenamente sólo en los otros hombres («¡Ah querer, éste, el mío, éste, el mundial, / interhumano y parroquial, provecto!» *P.H.*, 658). Esta interrelación desalienante lleva aparejada, a veces, una ética contradictoria: «ayudarle a matar al matador —cosa terrible— / y quisiera yo ser bueno conmigo / en todo» (659).

El proceso dialéctico de la realidad adopta en el poema «Traspié entre dos estrellas» la conciencia del dolor de un hablante lírico que se proyecta solidariamente a distintas formas de desposesión en una serie de oposiciones dialécticas que niegan el aspecto deshumanizante de la existencia:

Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen
y suben por su muerte de hora en hora
y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo.

¡Ay de tanto! ¡ay de tan poco! ¡ay de ellas! *(P.H.*, 633)

[7] *«Sin embargo, esta plenitud o reacción entera va a recibir en "Además", esto es, va a ser* completada *con otro elemento: "vida", "muerte", "todo", "nada", etc., y uno y otro integrantes de la pareja así establecida resultan ligados, amarrados por "además", que sería el lazo o yugo que los vincula», Alberto Escobar,* Cómo leer a Vallejo, *Perú: P. L. V. Editor, 1973, pp. 214-215.*

Dentro de este movimiento progresivo, el hablante lírico va asumiendo la angustia de la colectividad, combinando dialécticamente el principio subjetivo (marcado por la repetición del «mi») y la realidad externa («mancomunada»). La unión de los contrarios en el plano subjetivo («mugre blanca») se proyecta positivamente a la realidad total: «¡Ay de mi mugre blanca, en su hez mancomunada!» *(P.H.,* 633).

Nuevamente la oposición dialéctica se define no por simple oposición, ya que identidad y negatividad no se excluyen, sino complementariamente. La situación de penuria, en los siguientes versos, tiene un carácter positivo, en tanto en cuanto potencia y dinamiza una serie de fuerzas que pueden transformar las condiciones negativas:

> ¡Amado sea
> el que tiene hambre o sed, pero no tiene
> hambre con qué saciar toda su sed,
> ni sed con qué saciar todas sus hambres! *(P.H.,* 634)

Dentro de la conciencia dialéctica de Vallejo habría que considerar el poema «Voy a hablar de la esperanza». En estos versos la materia se eleva a categoría filosófica y esta materia, o realidad objetiva, aparece en el hombre en forma de sensaciones. Sensaciones que se objetivan en un dolor absurdo, sin causa, que el hablante lírico (identificado en este caso con el autor real) asume, transformando este dolor en conciencia total: «Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente... Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente» *(P.H.,* 553). La conciencia del dolor concreto, personalizado, transciende el propio «yo», no para enajenarse, sino para identificarse en el dolor total de todos los seres. El hablante lírico trata, inútil y culpablemente, de encontrar la interacción causa-efecto de este dolor que finalmente llega a identificar como algo congénito a la naturaleza humana: «he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo» *(P.H.,* 554). En Vallejo el dolor físico tiene una causa material, social, y no se asume como sufrimiento heredado por el pecado original dentro de la doctrina escatológica del cristianismo. [8] El hablante lírico se lamenta de su incapacidad para transformar el dolor, dándole un sentido y, por esto, la única opción es condenarlo, negarlo: «Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en una estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra» *(P.H.,* 554).

La enajenación divina del dolor del hombre es el motivo del poema «Acaba de pasar el que vendrá», título que alude al frustrado encuentro con Cristo, ese desterrado («proscrito») que ignora la triple realidad (racional, espiritual y material) del hombre:

> Acaba de pasar el que vendrá
> proscrito, a sentarse en mi triple desarrollo;
> acaba de pasar criminalmente *(P.H.,* 667)

Las incumplidas promesas de redención de Cristo se traducen en el desengaño que sufren tanto el propio Cristo, como el hombre, desengaño contenido en la contradicción que encierra el último verso:

[8] *Sobre la actitud a-cristiana de Vallejo en* Poemas humanos *y* España, aparta de mí este cáliz, *véase el artículo de N. Salomon, «Algunos aspectos de lo "humano" en* Poemas humanos», Aproximaciones a Vallejo, *II,* op. cit., *pp. 191-230.*

Acaba de ponerme (no hay primera)
su segunda aflixión en plenos lomos
y su tercer sudor en plena lágrima.
Acaba de pasar sin haber venido *(P.H.*, 667)

Los dramáticos sucesos de la Guerra Civil española confieren un tono apocalíptico a los versos de «Sermón de la barbarie» *(Poemas Póstumos* en la edición que manejamos) y *España, aparta de mí este cáliz.* Junto a la concepción marxista del mundo, aparecen en estos versos reflexiones signadas por un cristianismo inoperante: «y es muy grave sufrir, puede uno orar...» (S.B., 654). El dolor del ser humano no se justifica ya por el sacrificio de Cristo:

Y también de resultas
del sufrimiento, estoy triste
hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,
de ver al pan, crucificado, al nabo,
ensangrentado,
llorando, a la cebolla,
al cereal, en general, harina,
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,
al vino, un ecce-homo,
tan pálida a la nieve, al sol tan ardio! (S.B., 654)

Y la promesa de Cristo se sustituye por el advenimiento mesiánico del hombre plural, colectivo, y por la acción de éste en la Historia: «¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay hermanos, muchísimo que hacer» (S.B., 655). Siendo social la naturaleza genérica del hombre, éste no puede realizarse fuera de la comunidad humana. Y, por esto, la nueva conciencia se forja ahora desde la solidaridad humana:

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre, echóse a andar... *(E.*, 748)

El marxismo, como el cristianismo, invoca la esperanza de los desposeídos, pero según una ética del hombre y para el hombre en el reino de este mundo. El conformismo cristiano se ha transformado en los último poemas de Vallejo, en lucha por la fraternidad, por la libertad. La esperanza la encarna, ahora, el miliciano, ese nuevo Cristo cuya acción es la única forma de dar dignidad a la colectividad humana, según se desprende de esta especie de plegaria:

¡Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!
. . .
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres!
¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
perdónanos, hermano, nuestras deudas! *(E.*, 724)

José Ortega



César Vallejo y el indigenismo

Al enfrentarnos con este tema advertimos inmediatamente que resulta difícil abordarlo desde una plena objetividad porque la obra de «el cholo Vallejo» ha venido siendo situada tradicionalmente como un producto indigenista, y suena a inoportunidad el simple hecho de verificar si no hay en esta propuesta algo que roza lo axiomático.

Nadie podría infravalorar el alcance de la entrañable vibración de lo nativo en la obra vallejiana, y nada nos complacería más que contribuir a subrayarlo desde estas líneas, pero cabría preguntarse, para empezar, si no se ha hecho en este caso un uso abusivo del determinismo biológico-espacial, al que se atribuye muchas veces una absoluta incidencia en aquélla. Es discutible que la tenga en tal medida. No sucedió así, desde luego, en el de Rubén Darío —exabruptos unamunianos aparte—, a pesar de que en su sangre hubiera no pocas gotas de indio chorotega o nagrandano, y ese solo ejemplo —sin ignorar la diferencia de presión histórico-mítica que hay entre el Momotombo y los Andes— debería bastar para ponernos en guardia.

Otro punto de partida sería, acercándonos a situaciones extremas, plantearnos si el Inca Garcilaso es o no es menos auténtico cuando traduce los *Diálogos de amor* que cuando escribe los *Comentarios,* o si resulta menos fiel a su identidad el Lunarejo del *Apologético* gongorino que el del auto sacramental en quechua, y si se puede conceder, al menos como hipótesis razonable, que ser racialmente mestizo, o serlo sólo culturalmente, significa estar en disposición de moverse entre dos mundos, inclinarse hacia uno u otro, compatibilizarlos, y al hacerlo, poder decir con orgullo como José María Arguedas: «Yo no soy un aculturado».[1] Tanta obviedad viene a cuento de que no es necesario, en nuestra opinión, buscar obsesivamente lo indígena como factor exclusivo en la escritura de Vallejo y que conviene valorar este innegable componente de su obra con mente tan fría como la entrañable expresión vallejiana permita.

«En *Los heraldos negros* —ha escrito Fernando Alegría— [Vallejo] anda ataviado con joyas relumbrantes y algo falsas, como un indio frente a un espejo del desván en que halló el cofre abandonado.»[2] La excelencia y lo sugestivo de la comparación impresionista queda avalada en este caso por un contexto que naturalmente deja apreciar la importancia de determinados modelos culturales. Sería deseable que se tuviera esto siempre en cuenta en casos análogos. Vallejo, como todo poeta, tuvo, además de la del na-

[1] *J. M. Arguedas, «Yo no soy un aculturado». Apéndice a* El zorro de arriba y el zorro de abajo, *Buenos Aires, Losada, 1971, p. 296.*

[2] *F. Alegría, «Las máscaras mestizas», en J. Ortega (Ed.),* César Vallejo, *Madrid, Taurus Ediciones, 1974, p. 90.*

cimiento, otra gran patria por lo menos: la de los libros, y fue ésta, en el caso de *Los heraldos* la que brindó en varios momentos a su ávida receptividad, como a otros en la América de su tiempo, los atractivos señuelos del evanescente Herrera y Reissig, y los de los múltiples cultores peruanos del simbolismo, Eguren, Valdelomar y los «colónidas»; tal vez los de Chocano, y otros más (entre ellos, por supuesto, ese «Darío que pasa con su lira enlutada» en «Retablo»).

Nunca disimuló el poeta —y no hubiera sido raro que lo hiciera— su raíz indígena. «Vallejo —escribe Larrea— no se avergonzaba de su ascendencia. Sin complejo alguno se refería a la misma durante su estancia en París.»[3] Esta ascendencia puede explicar probablemente muchos de sus rasgos temperamentales bien visibles en su poesía. Así, cabe atribuir a ella su temprana y desmedida propensión a la tristeza. Llama por ejemplo la atención la reacción que en él produjo un acontecimiento tremendamente penoso, sin duda alguna, pero ante el cual la actitud de un adulto suele generar un mecanismo moderador en la expresión y, sobre todo, en la estimación del propio dolor. Nos referimos a la muerte de su madre en 1918. El respeto que merece el comprensible abatimiento del hijo no impide la alarma ante su excesivo alcance, a juzgar por las palabras con que lo refleja:

> Yo vivo muriéndome; y no sé a dónde me dejará ir esta vida miserable y traidora. En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor.[4]

Descontando cuanto se quiera conceder a la legítima aflicción, obsérvese que hay una desproporción flagrante en la consideración por parte de Vallejo, un joven entonces de 26 años, del efecto que piensa ha de causar en él la situación de orfandad absoluta. Hay un largo camino entre esas palabras y ese «hoy sufro solamente», colofón de uno de los *Poemas en prosa* («Voy a hablar de la esperanza») donde se efectúa un minucioso análisis del dolor que le asedia. En tal camino no le faltó nunca a Vallejo la fidelidad de ese compañero.

Es cierto que la tristeza como atributo del indio es un dato antropológico. La literatura lo ha recogido con justeza. Recuérdense las palabras del joven protagonista de *Los ríos profundos* del citado Arguedas, muy al principio de la novela:

> Después, cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré que en todas partes la gente sufría.[5]

Es, en efecto, el sufrimiento el predicado esencial de esta narración tan valorativa del alma indígena, un sufrimiento que no tiene necesariamente que ver con la presencia inmediata de causas de índole externa, sino que descansa de un modo habitual en un inconsciente colectivo (en cuyo moldeado, por supuesto, aquéllas fueron decisivas). Una muestra singular de este fenómeno, porque lo retrotraería a una época anterior

[3] *J. Larrea, «César Vallejo, poeta absoluto», en C.V.,* Poesía completa, *Barcelona, Barral, 1978, p. 26.*
[4] *Actas de las Conferencias Internacionales celebradas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba,* Aula Vallejo, *núms. 5, 6 y 7, p. 332.*
[5] *J.M. Arguedas,* Los ríos profundos, *Buenos Aires, Losada, 1971, p. 19.*

a la fractura producida por la Conquista, la encontramos en el drama de Vallejo *La piedra cansada,* donde uno de los esforzados operarios que luchan contra la gran masa rocosa obstinada en no permitir su desplazamiento, al dirigirse a ella persuasivamente incluye entre sus preguntas ésta realmente extraordinaria: «¿Sufres?».[6]

Ahora bien, a partir del luctuoso acontecimiento al que nos hemos referido, la vida de César Vallejo estuvo llena de hechos angustiosos: no hay que decir hasta qué punto lo fue para él la muerte de su padre ocho meses después de la ida del poeta a París. En los años pasados en esta ciudad hasta el fin de su vida conoció muy de cerca y casi sin tregua la mezquindad de las más agudas penurias económicas. La guerra de España le salpica brutalmente como un ácido sobre sus permanentes heridas. Si Neruda la canta con arrebato, Vallejo lo hace desde la aflicción. ¿Hasta dónde, hay que pensar, ante tales circunstancias, en la mera hipersensibilidad del alma indígena y hasta dónde en la natural reacción de cualquier ser humano ante los golpes del destino, «los heraldos negros»? Esto sin contar con el peso de posibles reflejos librescos, como las huellas de Villon que X. Abril ha querido percibir en Vallejo en temas como la pobreza y el abatimiento[7]

Es indudable que por este camino no podríamos llegar muy lejos, o, lo que es peor, llegaríamos tal vez demasiado lejos hasta el extravío. Emprenderemos, pues, la búsqueda del indigenismo de la obra vallejiana, lejos de la tentación psicoanalítica, apoyándonos sólo en marcados rasgos textuales, y huyendo de las aproximaciones puramente emotivas.

En primer lugar no es en modo alguno superfluo que nos planteemos una redefinición del indigenismo. Desde que Concha Meléndez dejó explícitos el sentido y el itinerario del «indianismo», quedó admitido que el «indigenismo», cuyas raíces se hunden también en las crónicas de Indias era, con el común denominador del tema, justamente lo contrario, es decir, en palabras de Luis Alberto Sánchez, el indigenismo se produce cuando, «después del último tercio del siglo XIX y, sobre todo a raíz de la Primera Guerra Mundial, el tema indio enfoca los conflictos espirituales, económicos y sociales desde el punto de vista de la insatisfacción dinámica y de los aspectos realistas o feos, neonaturalistas, en sustitución a los eglógicos, idealistas y a menudo bellos de los románticos». [8] Más recientemente Eugenio Chang Rodríguez lo define como esa modalidad que «se distingue por denunciar la explotación del aborigen, reclamar su plena incorporación a la vida nacional y mostrar la dualidad cultural, la bipolaridad socioeconómica».[9] José Carlos Mariátegui apreció, sin embargo, a Vallejo como escritor indigenista, teniendo apenas en cuenta *Los heraldos negros,*[10] lo cual significa que hizo uso

[6] *C. Vallejo,* La piedra cansada, *en «Homenaje Internacional a César Vallejo», Lima,* Visión del Perú, *1969, p. 285.*

[7] *X. Abril, «La huella de la poesía francesa en la obra de Vallejo», en* César Vallejo o la teoría poética, *Madrid, Taurus, 1963.*

[8] *L.A. Sánchez, «El indianismo literario: tendencia original o imitativa», en* Escafandra, lupa y atalaya, *Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977, p. 183.*

[9] *E. Chang Rodríguez, «El indigenismo peruano y Mariátegui»,* Revista Iberoamericana, *n.° 127, Pittsburgh, abril-junio 1984, p. 367.*

[10] *Hay que destacar la lucidez de Mariátegui al no perder de vista en su breve análisis que «este gran lírico, este gran subjetivo, se comporta como un intérprete del universo, de la humanidad. [...] Vallejo, desde*

de otra valoración del indigenismo, la que reconoce como tal una recreación de lo autóctono basada en el sentimiento de real identificación con ello y en su exaltación nostálgica. Cierto que, como también advierte Chang Rodríguez, Mariátegui mantuvo a veces un criterio algo laxo en esta materia al juzgar obras ajenas,[11] pero no fue el caso en cuanto a Vallejo.

En efecto, ni en ese libro ni en *Trilce, Poemas en prosa, Poemas humanos,* ni, por supuesto, en *España, aparta de mí este cáliz,* enlaza Vallejo, a nuestro entender, con el indigenismo ortodoxo, el de denuncia, que arranca de González Prada y Matto de Turner y encuentra su culminación literaria en Ciro Alegría, y del que el autor de los *Siete ensayos* fue conspicuo representante. Tal aspecto sería exclusivo de su obra no lírica, que es, desde luego, la que menos le representa. En cuanto al indigenismo «sentimental», lo cierto es que puede considerarse como una superación de la melancólica corriente indianista que se inició con los yaravíes de Mariano Melgar en los albores del XIX, y la decorativista que Santos Chocano cultivó con tanta fruición. Ese indigenismo, tal como aparece en *Los heraldos negros,* va depurándose ya dentro de ese libro para ir configurándose dentro de la línea que encontrará más tarde su operatividad al integrarse en el llamado neoindigenismo que, definido con los matices que se quiera, se caracteriza por constituir un análisis «desde dentro», y sin prédicas de superioridad compasiva, de las culturas autóctonas. Este es el que encuentra su acomodo en novelas como *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos y *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas. Pero en Vallejo no es eso sólo: la subjetividad del poeta se apropiará muchas veces de las imágenes demarcadoras del mundo indígena —como lo hará después de las de otros ámbitos— para manejarlas como signos de sus inquietudes.

En *Los heraldos negros,* descontando de entrada los sonetos del grupo «Nostalgias imperiales», y los de «Terceto autóctono», poco relevantes para el tema que nos ocupa, es indudable que hay un cálido acercamiento a lo indígena, un acercamiento de buena y humana ley en el que se trasluce el joven andino de vivencias muy ancladas en Santiago de Chuco, en Huamacucho, que se siente vibrar en la evocación de su mundo primigenio, sin olvidar que ha escrito una tesis tres años antes sobre el romanticismo y la poesía castellana, signo de su inequívoco aprecio de sus raíces hispánicas.[12]

El reencuentro con la vieja casa lugareña que guarda la imagen de una mujer muerta se resuelve en «Hojas de ébano» en una imagen impresionista-simbolista en la que se da un fuerte sabor autóctono. «Llueve... llueve... Sustancia el aguacero, / reduciéndolo a fúnebres olores, / el humor de los viejos alcanfores / que velan *tahuasando* en el sendero / con sus ponchos de hielo y sin sombrero.» En «Aldeana», la apacible es-

este punto de vista, no sólo pertenece a su raza, pertenece también a su siglo, a su evo» («César Vallejo», en Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *Lima, Amauta, 1979, p. 268).*

[11] Vid. *E. Chang Rodríguez,* Política e ideología en José Carlos Mariátegui, *Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, pp. 172-173.*

[12] *Sin querer magnificar este trabajo, no está de más recordar que por esas fechas empezaba a dominar en la universidad peruana la exaltación del nativismo como fundamento básico de la literatura nacional, como puede verse en las tesis de José Gálvez (1915) y Luis Alberto Sánchez (1920)* (Vid. *L. Monguió,* La poesía posmodernista peruana, *University of California Press, 1954, p. 92); por el contrario, Vallejo se muestra en la suya muy moderado y ecléctico en lo que concierne al nacionalismo literario (C. Vallejo, «El romanticismo en la poesía castellana», en* Poesía completa, *ed. cit., pp. 845-906).*

tampa rural se ve atravesada por el «dulce yaraví de una guitarra, / en cuya eternidad de hondo quebranto / la triste voz de un indio dondonea». «Los arrieros» deja ver a un hombre sudoroso de la hacienda Menocucho, lugar de explotación humana («cobra mil sinsabores diarios por la vida») que conoció bien el poeta; se trata de un arriero de poncho colorado al que ve alejarse «saboreando el romance peruano de tu coca». Todo en este poema —el hombre y su burro, la coca y el paisaje— pasará a ser apreciado como mera objetivación de un concepto abstracto, la amargura, y en tal condición se usará como término comparativo con la desorientación existencial del propio Vallejo, lo que no invalida el valor dramático «per se» de la estampa, pero la coloca en una funcionalidad secundaria. Se trata en el fondo de una situación no muy distinta en su mecanismo, aunque moderada por la templanza de las imágenes, a la de los sonetos antes mencionados. En ellos se cumplía lo observado por Ricardo Gullón sobre el hecho de que en el modernismo «los elementos del mundo natural están al servicio del éxtasis».[13] Aquí todo entra a formar parte de un dispositivo de subordinación al ensimismamiento del poeta —una cierta forma de éxtasis—. Nos preguntamos desde ahora si no ocurre lo mismo en casi todo el sistema de expresión indigenista de la poesía de Vallejo, sin excluir el bello poema «Huaco», tan admirado —con absoluta justicia— siempre. Cuando Vallejo se define en él como «el corequenque ciego / que mira por la lente de una llaga» o «el pichón de cóndor desplumado / por latino arcabuz», más que haciendo indigenismo riguroso está aprovechando, tan entrañablemente como se quiera, determinados elementos del ámbito indígena para realizar un autoanálisis, en el que dichos elementos desempeñan también un papel subordinado. Decididamente no podemos sino sentir grandes dudas al tratar de dilucidar hasta qué punto este manejo de aves falcónidas y rapaces, «huaco», «llama», «yaraví», «coricanchas» y «Sol» no produce un exceso de evidencia «indigenista» poco compatible con el indigenismo puro que precisa de menos rasgos sémicos. El enorme interés de Vallejo por marcarlos no es inferior al de alguien que escribiendo desde fuera de la atmósfera andina tratara de acreditar su conocimiento de la misma con datos tremendamente localistas. Como bien dijo Luis Monguió a propósito de este tipo de léxico en *Los heraldos negros,* importa más que el «nativismo fácil y apariencial» que puede crear, lo que hay en sus poemas de «amor e identificación del escritor con su tierra y con sus gentes, indios, mestizos *o como fueren»* [14] (el subrayado es nuestro), es decir, añadiremos, el amor al hombre por encima de sus circunstancias étnicas.

No está de más recordar, antes de concluir esta disquisición sobre *Los heraldos negros,* otro rasgo que en ocasiones ha sido considerado como testimonio del indigenismo vallejiano. Nos referimos a ese «Yo no sé», dos veces repetido en el poema inicial, como manifestación de perplejidad de un peruano de las viejas razas de los Andes. Con André Coyné, creemos ver en esto un signo de su alma «heredéra del alma colectiva de su tierra, pero también acorde con la angustia que todos experimentamos, sea cual fuera nuestra tierra, siempre que rechazamos cuanto creemos saber y no sabemos. Preten-

[13] *R. Gullón, «Indigenismo y modernismo», en H. Castillo,* Estudios críticos sobre el modernismo, *Madrid, Gredos, 1968, p. 275.*
[14] *L. Monguió,* ob. cit., *p. 53.*

der lo contrario, en aras de cualquier forma de localismo, equivale a negar que la poesía del "cholo" peruano ya había adquirido desde su primer libro un carácter universal».[15]

La situación en *Trilce* se hace muchísimo más difusa. Para decirlo con palabras de una crítica atenta a este tema, Rodríguez Peralta, «en esta colección, las notas regionales son devoradas en la libre asociación de las figuras».[16] El avance del lenguaje dislocado y la inanidad de lo anecdótico, salvo excepciones, en este libro, hace que los rasgos de ese particular indigenismo que venimos anotando aparezcan absolutamente diluidos hasta lo casi invisible. La explicación de que «en vez de un sentido del alma del indio hay un sentido del alma de la región andina»[17] dada por la misma estudiosa, quien, como otros, pasa como sobre ascuas por *Trilce* al considerar el indigenismo, nos sirve sólo relativamente. De hecho Vallejo está centrándose en un apretado subjetivismo en el que las vivencias del entorno son ráfagas expresionistas, puras síntesis en el laberinto de un discurso poético presidido por lo irracional al que a veces se incorporan datos de la realidad andina con carácter simbólico. Existen unos cuantos poemas, los que conciernen a la casa familiar constituida en paraíso perdido, y algunos otros donde el referente se asienta con firmeza en su identidad primaria. Pero sería forzado perseguir lo indígena en estas composiciones en que los rasgos indiferenciadamente criollistas sirven de apoyatura a los recuerdos íntimos del poeta que dan, aquí sí, una cierta densidad a lo episódico.

En *Trilce* resulta más positiva la tarea de escrudiñar los rasgos de peruanidad en general que los muy específicamente andinos. Lo cierto es que unos y otros no son muy abundantes como hecho textual y menos aún los segundos como «chirapado» (XXII), «cuzco moribundo» (XXVI), «colchas de vicuña» (LII), «relincho andino» (LXIII), «plateles de tungsteno» (LXIX)... Por lo demás está claro que en esta obra Vallejo está asumiendo aceleradamente una posición de alcance universalista. Ciertamente, por todo ello, han de resultarnos excesivas afirmaciones como la de Chang Rodríguez cuando dice que «en este segundo poemario Vallejo comparte con sus hermanos indios y mestizos los infortunios humanos: pobreza, hambre, persecución, incomprensión, violencia, soledad e injusticia. Su indigenismo entreteje realidad y mito», para dar a entender seguidamente que sólo en *Poemas humanos* «expresó su solidaridad con el dolor universal».[18]

¿Qué decir del descoyuntamiento lingüístico vallejiano, que tiene su cénit en *Trilce?* Dando por descontada la incidencia del dadaísmo y un surrealismo precoz, tiene también su fundamento suponer que en tal lenguaje desazonado y roto puede haber algo de caja de resonancia de una expresión secular indígena hecha de balbuceos o de alaridos, que está ahí como sustrato. Tal vez, como ha escrito Félix Grande, «debemos sospechar que en el habla de César hay millones de incas susurrando su pétrea y firme ausencia a través de los siglos desde su vano enterramiento».[19]

[15] *A. Coyné,* César Vallejo, *Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, p. 92.*

[16] *Ph. Rodríguez Peralta, «Sobre el indigenismo de César Vallejo»,* Revista Iberoamericana, *núm. 127, p. 433.*

[17] Ibid.

[18] *E. Chang Rodríguez,* Poética e ideología en J.C.M., *p. 151.*

[19] *F. Grande,* Once artistas y un dios, *Madrid, Taurus, 1986, p. 13.*

No es, sin embargo, imaginable pensar que lo arduo de la expresión vallejiana nazca de un conflicto interior del poeta por el uso de una lengua que no cuadra a sus esquemas mentales, aunque así lo haya sugerido el propio Arguedas.[20] El problema al que, en ocasiones, se le ha dado un juego demasiado gratuito en América, existe en otros lugares y para otras gentes, pero no tenía por qué afectar a un ilustrado hijo de Santiago de Chuco, pueblo situado en un enclave totalmente castellanizado, donde, al menos en aquella época, nadie hablaba quechua.

La obra poemática de Vallejo no volverá a ser recopilada hasta 1939. Los *Poemas en prosa,* que Larrea prefiere situar bajo el título genérico de *Sermón de la barbarie,* muestran a un Vallejo que no renuncia a poner en juego sus reminiscencias serranas («La violencia de las horas»), a sumergirse en la «tahona estuosa» de la madre («El buen sentido», «Lánguidamente su licor»), a dejar circular alguna ráfaga de la vieja pesadumbre carcelaria («El momento más grave de mi vida»), pero que ya envuelto en la atmósfera de París, se sumerge en el mundo de los hospitales, analiza su inalterable dolor y su desorientación en el boulevard o en el Louvre, medita sobre el concepto de soledad en una casa vacía o sobre la plenitud que puede haber en un rostro mutilado... No hay el menor escarceo indigenista.

Sí los hay, aunque limitadamente, en *Poemas humanos.* Ferrari considera a «Gleba», donde hay «labriegos» que «funcionan [...] a tiro de neblina», como «poema inspirado por la vida sencilla y patriarcal de los campesinos andinos»,[21] con tipos humanos de contextura análoga a «los mineros» («Los mineros salieron de la mina»), «craneados de labor / y calzados de cuero de vizcacha». Quizá sea en efecto, este último poema, exento, salvo la mención de la piel del citado roedor, que actúa como clave decisiva de identificación de rasgos localistas, el que posee mayor fuerza indigenista por el empeño puesto en destacar la vigorosa calidad humana de los personajes perfilados. Y obsérvese que la utilización de estos hombres no tiene carácter subsidiario: son lo que son, no están ahí para simbolizar o connotar o como objetivación de abstracciones —procedimientos que hemos señalado como vigentes en otros momentos—. Ejemplifican bien estos versos la formidable tendencia hacia la búsqueda del hombre concreto, llamado, eso sí, a un destino colectivo, que se da en *Poemas humanos.*

No hemos de computar como rasgo indigenista estricto el acongojado escape hacia el terruño del poema «Fue domingo en las claras orejas de mi burro, / de mi burro peruano en el Perú (perdonen la tristeza)», pero no cabe duda de que de esta explosión de nostalgia emana una intertextualidad que sirve de cobertura para la definición de aquel sentimiento en *Poemas humanos.* Más relevancia tiene «Telúrica y magnética» con su desencajada y aun agresiva («Cóndores? me friegan los cóndores!») recordación de lo andino, su arrogante instalación de su patria en lo universal («... Perú del mundo, / y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!»), y su arrogante autodefinición («Indio después del hombre y antes de él! / Lo entiendo todo en dos flautas / y me doy a en-

[20] *«En Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma. El cambio violento que hay entre* Los heraldos negros *y* Trilce *es principalmente la expresión de ese problema» (J.M. Arguedas, «Entre el quechua y el castellano», en A. Flores (Ed.),* Aproximaciones a César Vallejo, *New York, Las Américas, 1971, p. 188).*

[21] *A. Ferrari,* El universo poético de César Vallejo, *Caracas, Monte Avila, 1972, p. 175.*

tender con una quena!»), donde A. Ferrari ve que el indio «esencializado y agigantado por la nostalgia» se constituye en «prototipo de humanidad».[22] Para ratificarlo Vallejo se presenta como «tu inolvidable cholo» en el poema dedicado a la muerte de Alfonso Silva («Alfonso, estás mirándome, lo veo»). Anotemos por último, este comentario ante una peculiaridad lingüística: «Así se dice en el Perú —me excuso» en «Ello es que el lugar donde me pongo».

No es demasiado, ciertamente, desde un punto de vista cuantitativo, considerando la extensión de *Poemas humanos,* pero no es poco cualitativamente.

La especificidad de *España, aparta de mí este cáliz* no puede ser, naturalmente, incompatible con el tema indigenista, ni con ningún otro. Pero Vallejo ha concentrado en España y lo español todas sus obsesiones: ha convertido a una y otros en prototipos de la madre y el redentor colectivo, imágenes de una utopía que, de repente, ya no hay que ir a buscar al pasado. Inútil exaltar nada que no sea este paradigma que acoge, generosamente, cuanto hay de positivo en el mundo hasta ahora verbalizado por Vallejo en su poesía.

Hemos de acercarnos, con esto, a la obra de creación en prosa de Vallejo. En 1923, año de su viaje a Europa, publica Vallejo *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje,* con pocos meses de diferencia. Dentro del aspecto que nos ocupa, el primer título apenas significa nada: las experiencias carcelarias en las que se incluye un sueño erótico, la evocación de la madre muerta, la historia de un hombre injustamente condenado y perseguido y otros asuntos concernientes a comportamientos humanos crispados configuran los doce extraños cuentos que abarca, vertebrados en un lenguaje próximo al de *Trilce,* si bien menos efectivo, y en los que el mundo andino apenas es aludido en algún dato casual. En cuanto a *Fabla salvaje,* historia de un indio desequilibrado que termina suicidándose nos sitúa ante un indigenismo que no pretende poseer un valor sociológico. La singular andadura del cholo Balta, sus rechazos y agravios a la desconcertada esposa, Adelaida, tienen sobre todo el interés de un caso patológico. Poco importa que Balta sea un «cholo» de ascendencia «toda formada de tribus de fragor», Adelaida «una dulce chola, riente, lloradora, dichosa». No hay ningún indicio de que lo que les sucede tenga relación con este hecho. Vallejo que ya se había ocupado del tema de la demencia en «Los Caynas» *(Escalas),* no trata de hacer una indagación en el alma indígena como tal —y menos si, como supone X. Abril, Vallejo ha desarrollado aquí la cuestión del desdoblamiento del yo a partir de «la sugestión»[23] que le produjo el cuento de Poe *William Wilson—,* ni se pone en evidencia problema alguno de tipo social.

Ninguna reivindicación o exaltación de carácter laboral o cultural se desprende de este estimable *Fabla salvaje,* cuento de línea fantástica y no diferenciado en su ambientación de cualquier otro de los inmersos en la caudalosa corriente americana del criollismo, a despecho de la adecuada utilización de léxico andino y de digresiones, como la que reproducimos, auspiciadoras de esa tonalidad:

> Cómo lloran las mujeres de la sierra! Cómo lloran las mujeres enamoradas, cuando cae el granizo y cuando el amor cae! Cómo toman un pliegue de la franela, descolorida y desgarrada en

[22] *A. Ferrari, «Introducción» a C. Vallejo, en* Obra poética, *Madrid, Alianza Tres, 1983, p. 12.*

[23] *X. Abril, «La idea del doble en Vallejo», en* ob. cit., *pp. 85-120.*

el diario quehacer doméstico, y en él recogen las calientes gotas de su dolor [...], cuando el amor infla sus pezones, que sazonara el polen del dulce, americano capulí...

Para seguir adelante resulta oportuno recordar ahora otras palabras vallejianas de diferente signo, dirigidas a Alfonso Reyes: «Tengo el gusto de afirmar a usted que hoy y siempre, toda obra de tesis, en arte como en vida, me mortifica».[24] Tales palabras nos parecen altamente significativas, y justifican mejor que nada lo que sucedió cuando Vallejo se sintió impelido por alguna razón a contravenir su propia sensibilidad. Nos referimos, naturalmente, al caso de *El tungsteno,* novela elaborada sobre los apuntes recogidos en su juventud en la zona minera de Quirivilca, a la que aquí denomina Quivilca y sitúa en el departamento del Cuzco. En esta novela, publicada en 1931 en Madrid, se denuncian las condiciones inhumanas del trabajo en la mina y la explotación y represión organizadas por la connivencia del imperialismo económico —la «Mining Society»—, el caciquismo local y las corrompidas fuerzas policiales.

Entendemos que *El tungsteno* es un tributo rendido por Vallejo a la literatura social que en el Perú se promovía dentro del indigenismo militante fuertemente reavivado en inmediatos años anteriores desde las revistas *Mundial* y *Amauta* y el quincenario *Labor,* con la marcada participación de José Carlos Mariátegui. Por cierto que resulta curioso el comentario de Vallejo, recogido por Armando Bazán, cuando le fue entregado un ejemplar en París de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,* comentario que no puede dejar de corroborar lo dicho a Reyes: «Yo leeré este libro... Pero sinceramente me cuesta mucho entrar en esta clase de literatura económico-social».[25]

Naturalmente que Vallejo participaba del pensamiento del polémico ensayista, como lo atestiguan otras palabras suyas dichas en aquella misma oportunidad: «Presiento que estoy muy cerca de Mariátegui y estoy casi seguro de que iremos juntos, hasta las últimas consecuencias».[26] La cuestión es que Vallejo había asimilado el indigenismo —también el político— y el marxismo, metabolizándolo todo, por así decirlo, en una expresión que, por razones del desbordante humanismo de su sensibilidad, admitía mal su conversión en literatura doctrinaria, mientras toleraba muy bien integrarse en su poesía, forma privilegiada para la expresión de lo que estaba por encima de cualquier delimitación: su solidaria y permanente atención a la humanidad, sumergida, como él mismo, en el dolor desalentado de un mundo confuso. Por ello *El tungsteno,* es una novela fallida, sin que la salven el noble propósito del autor y la desdichada verdad de las ominosas situaciones que recoge.

Raimundo Lazo, al tratar de hallar algunos apoyos para la defensa de los valores literarios de esta novela, de siempre censurada desde este punto de vista, revisa algunos de los aspectos que han polarizado las críticas. «*El tungstenó* no es —asegura— una panfletaria novela de tesis.» Lamentablemente creemos que apenas es algo más que eso.

[24] *Universidad Nacional de Córdoba,* Aula Vallejo, *núms. 5, 6 y 7, p. 27.*

[25] *A. Bazán,* César Vallejo, dolor y poesía, *Lima, Biblioteca Universitaria, s/f., p. 119. En esta obra se dice que Vallejo leyó el libro de Mariátegui en 1938, lo cual debe sin duda atribuirse a errata de imprenta, puesto que está claro por el contexto que Mariátegui aún vivía.*

[26] Ibid.

Lo que llama «revolucionaria transformación artística de lo estructural de la novela»[27] no es sino el resultado de una insegura organización textual. La formulación hecha, al final de la novela, por el herrero Huanca de su pensamiento marxista es una buena arenga política cuya efectividad literaria no queda sustentada, como Lazo pretende, en consideración a «la sencillez, vehemencia y coherencia de la discusión de los personajes concurrentes».[28] Nada que decir sobre el impresentable (literariamente hablando) ingenuismo de los indios soras. Baste destacar por último, que la precariedad de composición y la sobreimpostación lingüística motivan que *El tungsteno* nos haga pensar en el malogrado *Lázaro* que escribiría años después Ciro Alegría.

Respecto a *Paco Yunque,* justamente definido por A. Coyné como «breve relato, límpido y fácilmente conmovedor»,[29] cuya publicación en Madrid en 1931 fue intentada sin éxito por Vallejo, diremos con Rodríguez Peralta que «aunque demasiado sentimental [...] es mucho más efectiva en transmitir su mensaje que el explícitamente doctrinario *El tungsteno*».[30] Vallejo en esta obra lo fía todo a la fuerza de un hábil montaje dialógico con muy discreta apoyatura en la información del narrador, de tal modo que la penosa vejación de un escolar por otro a quien, dada su condición, ha de respetar y servir, tolerada por un maestro inerme ante el sistema, se constituye en un predicado vigorosamente sostenido frente a las relaciones de oposición que propician, pero inútilmente, el cambio, es decir, el triunfo de la justicia. Relato cargado de fuerza connotadora, con una tensión sin fisuras, *Paco Yunque* es un impresionante paradigma indigenista, incluso aunque se soslayen especificaciones, bien sobreentendidas, en torno a lo racial, porque su autor ha esquivado, a diferencia de lo ocurrido en la anterior, el riesgo, grave para él, de dejarse atrapar por las coordenadas de una obra de tesis, permitiendo que sea el propio texto el que active las facultades reflexivas del receptor para una verdadera constitución de sentido.

Hemos dejado atrás otro relato de publicación póstuma (1967), que intentó le fuera editada por el gobierno del Perú en 1927, *Hacia el reino de los Sciris.* Se trata de un convencional cuento «histórico» peruano en el que se recogen ciertos aspectos del reinado de Tupac Yupanqui: sus ansias pacifistas tras el fracaso de su hijo Huayna Cápac en su primera campaña militar, el incidente de la gran piedra caída en la construcción de la fortaleza de Sajsahuamán, ceremonias y sacrificios de gran fasto. Todo un convencional ejercicio de arqueología literaria, producto acaso de la urgencia de buscar algún provecho material para atender necesidades inmediatas (dicho sea sin prejuzgar los resultados de la literatura apresurada, a la que se debe la existencia de obras como *Lucía Jerez).*

De ahí salió *La piedra cansada,* una de las cuatro piezas, dos de ellas inéditas, que constituyen la creación teatral de Vallejo. Obra algo confusa, que el propio Vallejo no pudo revisar adecuadamente, no añade casi nada a lo que hasta aquí llevamos observa-

[27] *R. Lazo,* La novela andina, *México, Porrúa, 1971, p. 51.*
[28] Ibid., *p. 52.*
[29] *A. Coyné,* ob. cit., *p. 283.*
[30] *Ph. Rodríguez Peralta,* ob. cit., *p. 440.*

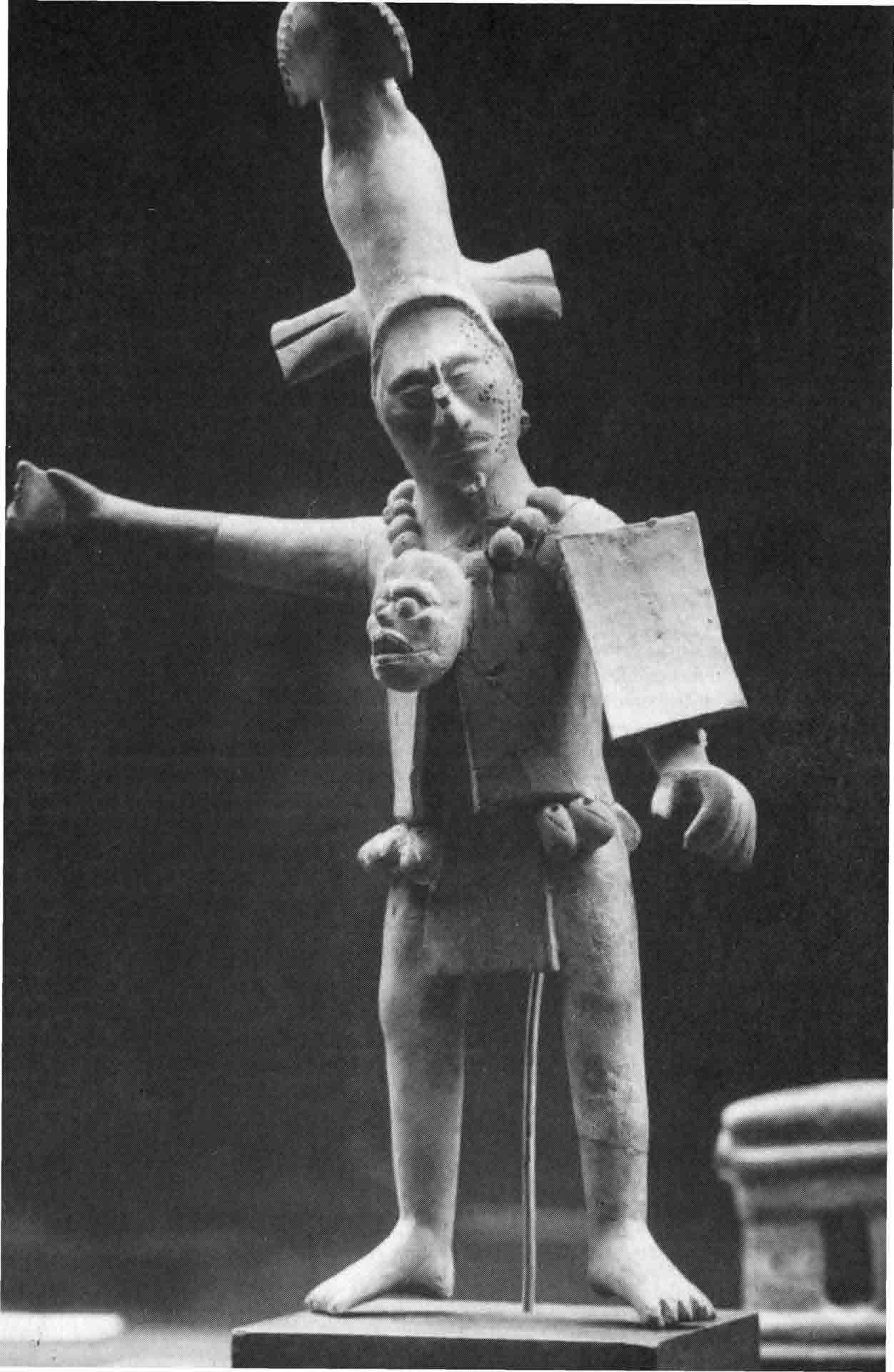
do, sin que dejemos de reconocer su lirismo. Entrar en ella y en las restantes significaría prolongar sin mayor provecho para los fines propuestos este trabajo.

Su conclusión es ésta: Vallejo no podía menos que ser indigenista. Lo llevaba en la sangre. Pero por encima de ello era un peruano con todas las ventanas de su identidad humana y cultural abiertas. Por esa razón tampoco podríamos decir que fue, sin más, un hispanista, a pesar de haber concedido a España tratamiento y lugar privilegiados. Lo verdaderamente trascendental de su obra —su poesía— es aquello que la revela como emanación de un ser, preciso es repetirlo, de excepcional humanismo; alguien muy diferente al machadiano «hombre que sabe su doctrina». César Vallejo no fue ajeno a ninguna de las grandes inquietudes de su tiempo y por eso encasillarle en exclusiva dentro de cualquiera de ellas es limitarle. Del mismo modo que empieza a resultar ocioso el debate acerca de su vinculación o no a este o aquel «ismo», también puede serlo el abrir otro sobre la trayectoria indigenista de su escritura. Muy de acuerdo con A. Ferrari, y extendiendo su juicio a toda la obra de creación del poeta de Santiago de Chuco, nos sentimos llamados a rechazar «todas las interpretaciones que no tomen en cuenta la totalidad unitaria de la obra misma, y que abultan desmesuradamente algún aspecto particular de la poesía de Vallejo en detrimento de su significación originaria y total».[31]

Luis Sáinz de Medrano*

[31] *A. Ferrari,* El universo poético de César Vallejo, *p. 350.*

* *Las citas de poemas de Vallejo están tomadas de la edición* Obra poética completa, *Introducción de Américo Ferrari, Madrid, Alianza Tres, 1983. Las de sus narraciones proceden de* Novelas y cuentos completos, *Lima, Francisco Moncloa Editores, 1967.*



El indigenismo en Vallejo

¡Ama huañullaychu, nirajtam cuyayqui! [1]

¡No mueras, te amo tanto!
«Masa», C. **Vallejo**

Maestro de tres generaciones de poetas, César Vallejo significa la renovación del género, principalmente, por el acento andino, original y extraño de su voz. Esta poética singular subyace en casi todo cuanto salió de su pluma y hace 60 años [2] fue advertida por el gran filósofo peruano, José Carlos Mariátegui, cuando en «El proceso a la literatura», dice: «Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado [...] Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo y localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus vocablos, su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro substratum perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y de su ánima. Su mensaje está en él. *El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera».*[3] Y a pesar de que Mariátegui conoció tan sólo los dos primeros libros del poeta de Santiago de Chuco, no se equivoca y su palabra mantiene vigencia para la casi totalidad de la obra creativa de César Vallejo.

Como se sabe, el aborigen americano accede a las letras por medio de tres concepciones distintas, cuyas motivaciones son, también, diferentes: la literatura indígena, la indianista y la indigenista. Quinientos años antes del arribo hispánico a la América indígena ya había literatura en maya, náhuatl y *runa-simi* o quechua [4] y quinientos años

[1] *Traducción de Teodoro Meneses para el «Homenaje Internacional a César Vallejo», en* Visión del Perú, *n.° 4, Lima, 1969.*

[2] *En 1988, también se conmemora el 60 aniversario de la aparición de* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. *Es un libro imprescindible, asimismo, para la comprensión y el estudio científico de la realidad americana.*

[3] *José Carlos Mariátegui,* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 284-286.*

[4] Runa-simi, *significa en el idioma de los incas: «el habla del pueblo». Es el verdadero nombre de la lengua «quechua» o «quichua».*

después, aborígenes andinos y amazónicos [5] continúan creando su *literatura indígena,*[6] buena prueba de ello es *El hablador,*[7] la reciente novela de Vargas Llosa, libro que sustenta sus bases en la literatura oral recogida hace menos de una década entre los machiguengas, grupo étnico de la Amazonia peruana. Giuseppe Bellini afirma que:

> Las grandes expresiones de la literatura precolombina las encontramos en las zonas de civilización superior, en el mundo «náhuatl», en el «maya» y en el «quechua». Estos pueblos alcanzaron un nivel de civilización que dejó asombrados a los primeros conquistadores españoles y que sigue asombrando a los demás continentes.[8]

Mientras los *indianistas* se valen del indio para justificar una literatura exótica, colorista y de escaparate;[9] los *indigenistas* expresan el sentimiento de los aborígenes, denuncian los abusos de que son víctimas y luchan por la incorporación, respetuosa y definitiva, de los indígenas a la vida nacional. Algunos, como Vallejo, teniendo entre las piernas el costillar de Rocinante, transforman en universal la voz telúrica del hombre andino.

1. Antecedentes del indigenismo

Cronistas españoles, indios y mestizos,[10] dan testimonio de la copiosa literatura indígena prehispánica que se vertebra en el Imperio de los Incas, y se entendía con una lengua común expandida por todos los actuales territorios de Perú, Ecuador y Bolivia y buena parte de Colombia, Argentina y Chile. Escindidos en clases sociales, los incas tenían, también, una literatura oficial, imperial, fundamentalmente religiosa, y otra popular que desarrolló la lírica, la narrativa y una suerte de teatro primitivo. De las grandes sagas míticas [11] a los relatos populares,[12] de los cuentos lúdicos a las fábulas di-

[5] *Sobre la literatura oral de las etnias amazónicas se ha publicado, últimamente,* .a sal de los cerros: una aproximación al mundo campa *de Stefano Varese,* La verdadera biblia de los cashinahua *de André-Marcel d'Ans,* Mitos y leyendas aguarunas *de Luis Jordana Laguna,* Textos Capanahua *de Betty Hall Loos y Eugene E. Loos,* Yama Najanetnumia Augmatbau. Historia aguaruna *y* Duik Mumi. Mitos aguarunas *de Timías Akuts Mughaki y Atün Kuji Javián. En los archivos del Instituto Lingüístico de Verano, el Centro de Investigación y Promoción Amazónica, las misiones franciscanas y dominicas, existe una considerable cantidad de recopilaciones de literatura amazónica inédita.*

[6] *Luis Rodrigo y Edwin Montoya,* La sangre de los cerros*, Lima, 1987.*

[7] *Mario Vargas Llosa,* El hablador, *Barcelona, Ed. Seix Barral, 1987, 235 pp. El novelista toma recopilaciones y traducciones del machiguenga al castellano del sacerdote Joaquín Barriales, O.P.*

[8] *Giuseppe Bellini,* Historia de la literatura hispanoamericana, *Madrid, Ed. Castalia, 1985, p. 7.*

[9] *Un caso verdaderamente impresionante lo constituye Ventura García Calderón, autor de* La venganza del cóndor *y decenas de relatos más, algunos escritos directamente en francés. Fue un eximio prosista y fue postulado al Premio Nobel, pero su desconocimiento del aborigen peruano era tan grande como su imaginación.*

[10] *De la gran cantidad de relatos, pongamos un par de ejemplos: el mito de* Pacaritampu *que narra la historia de los cuatro arquetípicos fundadores del Cusco aparece, y con muchos detalles, en las crónicas de Cieza de León, Betanzos, Sarmiento de Gamboa, Morúa Morúa, Santa Cruz Pachacuti, Cabello y Montesinos; el mito de* Wirakocha, *el dios civilizador andino, fue registrado por Betanzos, Cristóbal de Molina, Anello de Oliva y Cieza de León.*

[11] *Véase* Dios y hombres de Huarochirí *de Francisco de Avila en versión quechua, traducida al castellano por José María Arguedas. Apareció por primera vez en 1608.*

[12] *Véase* Suma y narración de los incas *(1551) de Juan de Betanzos y con el añadido de muchos capítulos de este libro recién descubiertos en Tenerife en 1987 y las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega, Cristóbal de Molina, Sarmiento de Gamboa, Anello de Oliva, Santa Cruz Pachacuti, Guamán Poma de Ayala, etc., y las recopilaciones de Vienrich, Arguedas, Lira, Monge, Lara, Meneses, Farfán, Gow, Ortiz, Pantoja, Córdova, Vivanco, Montoya y otros.*

dácticas,[13] la plasticidad de la lengua quechua, el gran sentido metafórico, simbolista y de muchos registros del admirable idioma que hasta hoy pervive en las serranías andinas, configuran el panorama creativo que se inició hace casi un milenio. En cuanto a las formas poéticas más importantes desarrolladas por la lírica quechua algunos especialistas como Middendorf, Lara y Suárez Miraval aseguran que fueron nueve, otorgando posibilidad a los sentimientos humanos durante la vida y más allá de la muerte.[14]

Desde la exhaustiva antología, *Dramatische und lyrische Dichtungen der Keshua Sprache,* sobre literatura oral indígena de Middendorf, publicada en Leipzig, en edición bilingüe quechua-alemana en 1891 hasta la valiosa recopilación de poesía popular de los hermanos Montoya[15] se han publicado muchos volúmenes, que sistematizan y ofrecen un vasto panorama.[16]

Paradójicamente, durante la colonia, los extirpadores de idolatrías contribuyeron a rescatar literatura indígena, algunos libros como el *Tratado de relación, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos...*[17] de Francisco de Avila son una brillante muestra de la épica mitológica de la cultura andina. También los alzamientos populares como el de Túpac Amaru II que hacía representar el drama quechua *El Ollantay* como un argumento contestatario o el *Uska-Paucar*[18] fueron notables, tanto que debelado el movimiento tupacamarista, las autoridades virreinales prohibieron compulsivamente su representación. Florecieron, de igual manera, mitos quechuas posthispánicos algunos sincretizados como el de Incarri o Inca-Rey, con personajes nativos y españoles, o, en los que se dibujan personajes bíblicos como Noé, la mujer de Loth o San Santiago.[19] Con las expediciones de la Ilustración, patrocinadas por Carlos III, renacerá la mirada al aborigen y dará pie a un renovado *indianismo.*

A principios del siglo pasado aparece la solitaria figura de Mariano Melgar, jovencísimo poeta que muere fusilado, más por enamorado que por revolucionario, durante

[13] Cf. Fábulas y ritos de los incas *(1575) de Cristóbal de Molina, el Cusqueño y* Apólogos quechuas *(1906) de Adolfo Vienrich.*

[14] *Las formas poéticas fueron el* jailli, *que con versos dialogados celebra las entradas triunfales de los guerreros o del pueblo que ha concluido un gran trabajo comunal; el* huahuaqui, *solemnizaba los ritos colectivos; los* huacaylli, *himnos laudatorios a sus dioses, rigurosamente prohibidos por doctrineros y extirpadores de idolatrías, pero que fueron recogidos por los cronistas sin dificultad; el* huaylli, *destinado a rendir culto al soberano, y su variante el* huayllía, *compuesto para uso exclusivo de princesas y mujeres de la nobleza. La especie lírica por excelencia era el* taki, *coloquial, confidente y erótico, con su matiz del* ayataqui *destinado a las honras fúnebres, el* aymoray *de carácter bucólico y eglógico y el* jarahui o urpi, *la canción del amor, de infinita belleza y sutilidad.*

[15] *Montoya,* op. cit. *Apareció en diciembre de 1987.*

[16] *Irma Chonati, José Cerna, Santiago López y Miguel Angel Rodríguez,* Tradición oral peruana: hemerografía (1896-1976), *Lima, Ed. Instituto Nacional de Cultura, 1978; y Edmundo Bendezú Aybar,* Poesía quechua, *Caracas, Ed. Biblioteca Ayacucho, 1980, 450 pp.*

[17] *Verdadero nombre de la crónica de Francisco de Avila publicada a principios del siglo* XVII *y que apareció luego con el nombre de* Dioses y hombres de Huarochirí, *traducida al español por J.M. Arguedas en 1966.*

[18] *Pierre Duviols,* La destrucción de las religiones andinas, *México, Ed. Universidad Nacional Autónoma, 1977; Miguel León Portilla,* Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la conquista, *México, Ed. Universidad Nacional Autónoma, 1980; y Edmundo Guillén,* Versión inca de la conquista, *Lima, Ed. Milla Batres, 1974.*

[19] *C.V.C.,* Los dioses tutelares de los wankas, *Huancayo, Ed. San Fernando, 1978.*

la guerra de la independencia. Melgar, reconvierte el *jarawi*[20] andino en el «yaraví», pero los temas y el sentimiento son profundamente hispánicos.

La gran conmoción que causa la guerra del Pacífico a la sociedad peruana desnuda la realidad en que vive el indio. El filósofo y poeta Manuel González Prada inicia una cruzada reivindicativa que pronto pega entre los literatos como Abelardo Gamarra «El Tunante» y, especialmente, en Clorinda Matto de Turner, periodista combativa y autora de *Aves sin nido* (1889), primera novela indigenista[21] que denuncia al gobernador, el cura y el juez, o sea, al poder político, a la religión y la justicia. Clorinda Matto no tendrá seguidores hasta que casi 30 años después, *El tungsteno,* de Vallejo, aborde el tema con la inclusión del poder económico, impuesto por capitales extranjeros.

Aun cuando en la primera década de este siglo se funda la Asociación Pro-Indígena y los movimientos culturales indigenistas de Cusco y Puno incursionan en el arte y la literatura, apareciendo algunos libros fundadores como los de Vienrich,[22] será la década del 20 al 30 en que las polémicas, controversias y «tomas de posición», atraigan, realmente, la mirada nacional al indígena. El escenario socioeconómico en que se mueven las discusiones puede sintetizarse en cinco puntos: 1. Alzamientos campesinos, con mayor incidencia en la sierra sur; 2. Aparición de capitales norteamericanos y desarrollo del mercado interno con sus consecuentes cambios en la estructura social; 3. Auge de la ganadería con fines industriales en desmedro de la agricultura, con la consiguiente escasez de alimentos; 4. Ausencia de la mano de obra en la costa; 5. Interés de la burguesía en el desarrollo del mercado interno.[23] Asimismo, en *Indigenismo, clases sociales y política nacional,* se informa que la polémica del indigenismo se atomiza en siete posiciones: 1. Los gamonales serranos opinan que el indio está atrasado por deficiencias físicas y morales; 2. La burguesía agroexportadora quiere integrar al indígena al mercado porque representa mano de obra barata; 3. El pensamiento ilustrado de la derecha cree que la solución está en moralizar a la clase dirigente para educar y catequizar al aborigen; 4. El indigenismo oficial, alentado desde el gobierno central[24] con su retórica sentimental y paternalista, trataba de encubrir la explotación del indígena; 5. Los planteamientos populistas-indigenistas de la pequeña burguesía intelectual provinciana; 6. Los planteamientos apristas de la época, de la pequeña burguesía intelectual y radical que buscaba la eliminación de los latifundios pero con criterios paternalistas hacia el indígena; y, 7. El planteamiento socialista que postulaba la solución del problema indígena con el desarrollo de la tarea revolucionaria en unión de los proletarios.[25]

[20] *Véase la nota 14. El yaraví es en la actualidad una canción popular peruana, erótica, plañidera y elegíaca del amor perdido.*

[21] *Algunos opinan que fue la novela* El padre Horán *(1848) del cusqueño Narciso Aréstegui y sindican a* La trinidad del indio o costumbres del interior *(1888) de José T. Itolararres como los iniciadores del indigenismo.*

[22] *Adolfo Vienrich de la Canal,* Azucenas quechuas *(1905) y* Apólogos quechuas *(1906) son textos bilingües de literatura oral.*

[23] *Carlos Iván Degregori,* Indigenismo, clases sociales y problema nacional, *Lima, Ed. Centro Latinoamericano de Trabajo Social, s/f., 251 pp.*

[24] *El presidente Augusto B. Leguía apoyó un indigenismo paternalista y abusivo, identificando al gamonal blanco con el dios Wirakocha y por lo tanto merecedor de toda consideración.*

[25] *Degregori,* op. cit., *pp. 63-68.*

Así las cosas, en apretada síntesis, cuando César Vallejo aparece con *Los heraldos negros* como el fundador de la poesía peruana, según afirmaba Mariátegui, hace seis décadas. Sin embargo, es preciso preguntarse por cuál de estas siete alternativas de acercamiento al indígena optó el poeta de Santiago de Chuco. Vallejo responde:

> El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política probaría chatura intelectual, mediocridad humana, inferioridad estética. Pero ¿en qué esfera deberá actuar políticamente el artista? Su campo de acción política es múltiple: puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano... El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana.[26]

En realidad, Vallejo no participó directamente en la polémica peruana del indigenismo de los años 20. Cuando en 1918 publicó *Los heraldos negros* las discusiones no habían empezado y cuando hacia los años 26 al 30 arreciaban los debates, el poeta ya había partido a Europa (1923), para no volver jamás. Vallejo vino al mundo con una elección mayor: no habló *por* el indígena sino *como* el indígena; consciente o inconscientemente su literatura lleva el espíritu aborigen, que bebió en el seno materno, bautizó en la prisión y perfeccionó por los caminos del mundo. Sufrió París, descubrió Rusia y lloró España, con la solidaridad hermana del indígena, y con su palabra coloquial y simbólica, abrió una ventana de humanidad al mundo.

2. La voz del indígena proyectada al Universo

Para César Vallejo, la literatura es el hombre en toda la magnitud de sus actos vitales, desde la particularidad de las ceremonias cotidianas del hogar y la intimidad hasta la dimensión épica de las grandes luchas. Apoyado en una estética original y de gran belleza, que se basa en el acercamiento al drama humano a través de una actitud vigilante, tierna, cuestionadora y profunda, pero consecuente y solidaria, con el poema «Los heraldos negros», ingresa al breve catálogo[27] de los más grandes poetas de todos los tiempos. Tiene apenas 17 versos pero se transforma en una composición fundacional, en una especie de profesión de fe, una delimitación de fronteras y la clara exposición de hacia dónde apuntará su poesía del futuro, como referente, al que, con matices, aun en el contexto del magistral hermetismo de *Trilce,* acude hasta el último verso de *España, aparta de mí este cáliz.* «Los heraldos negros» también encarna otras dos características de Vallejo: el uso de símbolos y el lenguaje coloquial. Dámaso Alonso dice: «La de Vallejo es una ternura balbuciente, balbuceada, muchas veces de niño verdadero».[28] Y allí radica otro de los grandes valores, en esa voz primordial, nacida de la tierra indígena que se universaliza. Por eso, como los niños y los hombres de los Andes, Vallejo se vale de los símbolos:

[26] *C.V.:* El arte y la revolución.

[27] *J.M. Cohen afirma: «Para mí, César Vallejo es uno de los pocos poetas geniales del siglo. Nadie se le iguala sino Yeats, Eliot, Maiakovski, Pasternak, Rilke, Machado y un par de otros. Es el primer poeta de Hispanoamérica».* Vid. *contraportada de* Poesías Completas *de la Biblioteca Ayacucho de Caracas.*

[28] Ibid., *p. XVIII.*

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé.
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas:
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

El heraldo negro colectivo viene de antiguo; nació, posiblemente, cuando el edénico y adánico recolector dejó el paraíso para inventar la agricultura, la filosofía, las creencias y rendir culto a los muertos, se hizo fuerte y galopó como profeta, conquistador, mercader, inquisidor o amo. Pero, además, también cabalgan los heraldos particulares que muchas veces marcan a fuego y como bien se sabe, en el caso de Vallejo, fueron su apacible niñez andina, una carcelería injusta y su periplo vital que por todos los caminos le conducían a la pobreza. Recubierto del aceite negro de su agorero canto, el heraldo de la muerte, como el viento, no tiene fronteras, no respeta rangos, colores ni llantos. Vallejo, que lo conocía bien, supo atraparlo en este poema que, como el sufrimiento, es también inmortal. Roque Dalton dice: «Hay un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo que contiene a la vez corteza indígena y el substratum común a todos los hombres».[29]

Al dolor se asocian las lágrimas cósmicas del cielo:

Esta tarde llueve, como nunca; y no
tengo ganas de vivir, corazón

(«Heces»)

La tristeza se llena de premoniciones con la lluvia y el marco espacial puede estar en Europa: «Me moriré en París con aguacero», en la aldea encantada de la niñez o la capital del Perú:

En Lima... En Lima está lloviendo
el agua sucia de un dolor

(«Lluvia»)

Si en Lima ya Vallejo sufría las agresiones del desarraigo, la añoranza de la *pachamama*[30] indígena crece hacia el final de su vida cuando escribe «Telúrica y magnética», un poema que nunca vería compilado en un libro:

[29] *Roque Dalton,* César Vallejo, *Cuadernos de la Casa de las Américas, La Habana, 1963, p. 47.*

[30] *En el panteón indígena peruano,* pacha-mama *es la divinidad tutelar representada, literalmente, por la «madre tierra».*

¡Auquénidos llorosos, almas mías!
¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
¡Estrellas matutinas si os aromo
quemando hojas de coca en este cráneo,
y cenitales, si destapo,
de un solo sombrerazo, mis diez templos!
¡Brazo de siembra, bájate, y a pie!
¡Lluvia a base del mediodía,
bajo el techo de tejas donde muerde
la infatigable altura
y la tórtola corta en tres su trino!
¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!
¡Indio después del hombre y antes de él!

El valle primordial donde nació y transcurrió la niñez del futuro poeta está a más de tres mil metros de altura sobre el nivel del mar y cualquiera pensaría que en esos valles interandinos la vida es poco menos que imposible y todo es tristeza y soledad, pero no es así. Allí la vida florece, sin grandes calores ni fríos rigurosos, por la relativa cercanía con la línea ecuatorial, prosperan los amores, los sembríos y el ganado. La civilización inca, andina por excelencia, nació y alcanzó su esplendor en un medio natural similar.[31]

¡Mecánica sincera y peruanísima
la del cerro colorado!
¡Suelo teórico y práctico!
¡Surcos inteligentes; ejemplo: el monolito y su cortejo!

La cultura indígena del Perú es eminentemente agraria, la sociedad y la economía giran en torno a la madre-tierra, sus dioses: el sol, la lluvia, el viento, el agua y el corazón de los cerros depositario del espíritu tutelar de las comunidades, se nutren del espacio vital cotidiano y de su dialéctica, pero también de sus hierofanías y su magia, como cuando se refiere al «molle», árbol sagrado que atrapa con sus ramas el *janan-pacha* o mundo estelar, con su tallo el *kay pacha* y con sus raíces el mundo latente de las semillas y los muertos que «no han muerto» pero que descansan en el *uku-pacha.*[32] Se refiere también a la mítica fundación del imperio por la pareja primordial[33] y su simbólica barra de oro:

¡Siega en época del dilatado molle
del farol que colgaron de la sien
y del que descolgaron de la barreta espléndida!

El panteísmo vallejiano se naturaliza: «¡Oh campos humanos! // ¡Oh campo intelec-

[31] *La cultura inca, se llama también «quechua» que significa quebrada por el contorno geográfico en que se desarrolló, aunque, después, abarcó las variantes de la caprichosa geografía de América del Sur hasta tocar la selva.*

[32] Cf. Etnohistoria del Perú Antiguo *de Luis E. Valcárcel, Lima, Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1960.*

[33] *La leyenda habla de Manco Cápac y Mama Ocllo y/o de Ayar Manco y su esposa, como la pareja fundadora, que cronistas españoles y mestizos han recogido con muchos detalles.*

tual de cordillera, con religión, con campo, con patitos!», dice por lo que añora, entre lo maravilloso y niño, desde su emotiva palabra de exiliado voluntario.

Otra característica muy notable del indígena pero poco advertida por algunos y desdeñada por otros muchos, es la sensualidad. Vallejo la lleva a flor de piel, a flor de corazón abierto, desde la insufrible lejanía:

Qué estará haciendo a esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como un flojo cognac, dentro de mí.

Con los años el poeta profundizará su amor hasta llevarlo al mayor sentido del alma indígena, será un amor puro, transparente, con mucha entrega, en suma, universal:

Quiero ayudar al bueno a ser un poquillo de malo
y me urge estar sentado
a la diestra del zurdo, y responder al mudo,
tratando de ser útil en
lo que puedo, y también quiero muchísimo
lavarle al cojo el pie,
y ayudarle a dormir al tuerto próximo.

En «Traspié entre dos estrellas», poema escrito poco antes de su muerte, advierte que ante los heraldos negros de la desgracia, el hombre jamás debe olvidar la solidaridad en cuanto significa y asume uno de los grados más altos del amor:

¡Amado sea aquel que tiene chinches,
el que lleva zapato roto bajo la lluvia,
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,
el que se coge un dedo en una puerta,
el que no tiene cumpleaños,
el que perdió su sombra en un incendio,
el animal, el que parece un loro,
el que parece un hombre, el pobre rico,
el puro miserable, el pobre pobre!
...
¡Amado sea el niño, que cae y aún llora
y el hombre que ha caído y ya no llora!

Que el indígena peruano es un hombre sumiso y servil, es otro de los tópicos que destruye Vallejo. El hombre andino jamás perdió su capacidad de rebelarse y el poeta, como muy bien lo ha dicho Roberto Paoli, asocia al indígena con el pobre, el obrero, el campesino y el miliciano de la guerra civil española:

La cólera que quiebra al hombre en niños,
que quiebra al niño en pájaros iguales,
y al pájaro, después en huevecillos;
la cólera del pobre
tiene un aceite contra dos vinagres.
...
la cólera del pobre
tiene dos ríos contra muchos mares.

Aun en los momentos de mayor vibración épica frente a la contienda, Vallejo no se muestra panfletario, en el fondo desprecia la guerra y cuanto busca es la aparición de

un hombre nuevo capaz de ofrecer un verdadero amor a los demás, y es aquí donde aflora, universal, el sentimiento indígena del poeta. «Hombre nuevo y, a la vez, a la antigua, representa en pleno el ideal humano de Vallejo. Porque —repetimos— el hombre nuevo de Vallejo es muy antiguo, anterior al pecado y al egoísmo, es edénico, incorrupto»,[34] dice Paoli cargando un poco las tintas tal vez inspirado en el comportamiento sumamente idealizado de los «soras». Si Vallejo representa la voz del indígena, su palabra puede ser humanamente triste pero nunca pierde la condición de rebelarse. Los testimonios históricos son abundantes.

3. En la narrativa y el teatro

Antes de la aparición de *El tungsteno* (1931), la narrativa peruana ha ido fijando ciertos arquetipos, no siempre rigurosos, del indígena, que se pueden sintetizar en tres posiciones: Clorinda Matto se muestra paternalista con el indio en *Aves sin nido* y su actitud se torna acusadora y moralista contra los poderes ejecutivo, judicial y religioso; Ventura García Calderón en sus relatos, escritos muchos de ellos directamente en lengua francesa, explota los ángulos folklóricos y pintorescos del hombre andino y, finalmente, Enrique López Albújar, extrae información de los archivos judiciales y de los testimonios orales de su judicatura de Huánuco y presenta un indígena muy celoso de la justicia comunal.

Los indios «soras» de Vallejo, en *El tungsteno,* aparecen, deliberadamente, idealizados. De su extremada bondad y total desconocimiento del sentido utilitario de las cosas se aprovechan comerciantes, autoridades y patrones. A cambio de una baratija o una moneda ceden sus tierras, única fuente de sustento familiar y ante el despojo solapado optan por la retirada silenciosa. *El tungsteno* es una novela de tesis y como tal cumple su cometido.

Nadie se muestra solidario con el «sora», como etnia, dentro de la novela. La proclama final de Servando Huanca se inclina por el obrero que en la mayoría de los casos es el indígena que se ha proletarizado. El niño indio de *Paco Yunque* es igualmente víctima de la agresión social y «cultural».

El alma indígena de Vallejo también se desnuda en la novela corta *Fabla salvaje.* Los componentes básicos de la superstición, el animismo y tono trágico del final, nos muestran a un campesino obsesionado y fatalista, víctima también de algún heraldo negro. Todo el relato está cargado de una atmósfera misteriosa que como en un rito va ascendiendo de peldaño en peldaño los referentes que mueven el holocausto final. Balta Espinar «descubre» la presencia fugaz de alguien a través de un espejo que luego se rompe; canta una gallina, que también significa desgracia. La suegra de Espinar tenía cataratas en la vista porque fue atrapada por «el aire de un cadáver» que se velaba cerca; el perro de Antuca, la protagonista, se había encontrado cuando ella era niña con seres extramundanos; mientras Balta continúa con sus extrañas visiones que le llevan a un suicidio final.

34. *Roberto Paoli, «España, aparta de mí este cáliz», en Julio Ortega,* César Vallejo, *Madrid, Ed. Taurus, 1981, p. 367. Véase también «El indigenismo de César Vallejo» de Roberto Paoli en* Aproximaciones a César Vallejo, *Simposio dirigido por Angel Flores, Las Américas, New York, 1971, pp. 189-192.*

Los registros indígenas de sus demás relatos también saltan a la vista. En «Muro Antártico» el trabajo onírico del falso incesto, es el *amor* simbolizado por el romance indígena del *sirvinacuy,* el amor a prueba que si no resulta no se ha perdido nada, pero se ha amado, que es lo importante. En «Muro dobleancho» y en «Alféizar», en medio del estigma de la prisión aletea el canturreo del yaraví andino y en «Más allá de la vida y de la muerte», los espacios del mundo aborigen, especialmente, del *uku-pacha,* donde habitan los muertos-no muertos, sublimizan más el símbolo con la muerta inmortal que es la madre; la mosca negra o azul, mensajera de la muerte, está presente en «El unigénito» y aparecerá más tarde en la narrativa de consumados indigenistas como José María Arguedas y Ciro Alegría.

En busca de sus orígenes, Vallejo se remonta hasta el imperio de los incas. En «Hacia el reino de los Sciris» y en la pieza teatral *La piedra cansada* explora las relaciones entre dioses, gobernantes y el pueblo, apela al desenlace sobrecogedor para, finalmente, quedar insatisfecho con su propio trabajo creativo, buena prueba de ello son las notas que deja en los borradores cuestionando títulos de ciertos capítulos, los finales y las «palabras demasiado fuertes y apocalípticas».

César Vallejo, «¡Indio después del hombre y antes de él!», sin duda, es el portavoz de una estirpe universal.

Carlos Villanes Cairo

El pensamiento y las creencias de César Vallejo

Ser y debe ser

Hacia fines de los años sesenta, cuando los estudiantes norteamericanos se planteaban rigurosas preguntas sobre brumosas ideas que empañaban el horizonte político de aquella época en crisis, me encontraba yo en una gran universidad de la zona central de los Estados Unidos que geográficamente se suele llamar *Midwest.* Recibí un día la invitación de asistir a una hora de clase en que sería analizada una poesía de César Vallejo por una profesora argentina que dictaba un curso de literatura hispanoamericana para estudiantes graduados. En el pequeño salón había un puñado de estudiantes, ansiosos de penetrar en la obra y el pensamiento del gran poeta peruano. Según el método de la catedrática, egresada de un instituto de profesorado de la provincia de Buenos Aires, los estudiantes tenían que hacer un «taller» analítico. Recibimos todos sendas fotocopias de un poema —cuyo título lamento no recordar ya— que los jóvenes estudiantes comenzaron a leer verso por verso, debatiendo entre ellos las posibles interpretaciones de cada uno. La profesora, que gozaba de mucha reputación —había obtenido su doctorado en letras hispanas en aquella misma universidad del Midwest—, no quiso intervenir ni un instante en las controversias y dejó que los estudiantes se agotaran en discusiones. Pero ya se aproximaba el fin de la hora de clase y todos pidieron, con desespero, el fallo de la maestra. Sobre todo había una pregunta que atormentaba a esa pesada sazón, «¿Cuál era el mensaje del poeta?».

La profesora permanecía sonriendo misteriosamente y sólo un minuto antes de acabarse la clase, opinó: «El poeta no quiso decir *nada*». Se encogió de hombros y repitió saliendo del salón, «¡NADA!».

El efecto de ese «nada», perito y socarrón, fue desconcertante entre los estudiantes que tenían agudizado su espíritu inquisitivo por las duras ráfagas de la tormenta política que les rodeaba; a mí no me satisfizo nada aquel «nada» y me incitó a consultar las obras en prosa —ensayos y otros testimonios— del poeta.

Ya se reconoce que la poesía de Vallejo marca una ansiedad peculiar, fuera de los moldes conocidos, y un mensaje jaculatorio para aquella primavera venidera de la humanidad:

> El poeta emite sus anunciaciones [...] insinuando en el corazón humano, de manera oscura e inextricable, pero viviente e infalible, el futuro vital del ser humano y sus infinitas posibilida-

des. El poeta *profetiza* (lo subrayado es nuestro) creando nebulosas sentimentales, vagos protoplasmas, inquietudes constructivas de justicia y bienestar social.

(en *Profecía y creación o el Adivino y el Trabajador.)* [1]

César Vallejo fue, tal vez, uno de aquellos casos extraordinarios en que un poeta traspasa irremisiblemente los límites nacionales impuestos por su lengua o su patria, en sincera búsqueda de universalidad. Al transferirse del Perú a París (1923) cambió no sólo de meridianos geográficos, sino también de meridianos mentales. Sintió que nunca iba a volver a su patria y que, a pesar de sus dolencias físicas o bien por esas mismas, quedaría para el resto de su vida en París:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.[2]

Se integró a la vida intelectual europea y adhirió, especialmente, al amplio movimiento de los intelectuales que apoyaban la recién nacida Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Conviene recalcarse que su esposa, Georgette Vallejo, señala[3] una crisis interior del poeta cuando éste exclamó, en el primer semestre de 1927: *«Tout ça, ce n'est ni moi ni ma vie!».* Conociendo su vida íntima, su esposa nos informa:

Vallejo reflexiona, se interroga. ¿Hacia dónde va? ¿Cuál es su contribución a la vida de los hombres? Inquietud indefinida y primeros síntomas de la profunda crisis que pronto lo afectará gravemente (1927-28). Crisis moral y de conciencia indubitablemente, ya que es a raíz de ella que Vallejo entrevé haber detectado la causa de su agudo malestar: el alejamiento y la ignorancia de los problemas que más atormentan a la humanidad avasallada y sufrida en la cual vive. No obstante, se resiste a ver en el marxismo la solución a tan numerosos males, secularmente pretendidos insolubles e irremediables, aunque, por otra parte, sospecha y presiente que un sistema enteramente nuevo, y no por azar unánimemente rechazado por los explotadores y los prepotentes, ha de implicar necesaria e ineluctablemente algún mejoramiento por primera vez real, palpable, fundamental para las masas trabajadoras y frustradas. Y Vallejo empieza a estudiar la realidad social y el fenómeno marxista: asiste a charlas y reuniones en las que se exponen y discuten problemas socioeconómicos, lee folletos y libros que tratan de la lucha de clases, de la organización socialista del trabajo, se interesa en los autores y en los filmes soviéticos...

Dentro del tumulto parisiense de ideas y corrientes artísticas Vallejo se mantiene a buena distancia de la tentación cosmopolita. Balzac había escrito[4] ya mucho antes que «Para quedarse en París hace falta no tener ni hogar ni patria, París es la ciudad del cosmopolita o de los hombres que han desposado al mundo y lo abrazan una y otra vez con los brazos de la Ciencia, del Arte y del Poder.» Vallejo adquiere, en cambio, una mejor perspectiva de su patria: «... voy aclarándome muchas ideas y muchos sentimientos de las cosas y de los hombres de América. Me parece que hay la necesidad de una sola gran cólera y de un terrible impulso destructor de todo lo que existe en esos

[1] *En* El arte y la revolución *(abreviación en lo sucesivo:* AR), *en César Vallejo,* Obras Completas, *IV. Barcelona, Editorial Laia, 1978, p. 47.*

[2] *En su poesía «Piedra negra sobre una piedra blanca».*

[3] *En* Apuntes biográficos sobre César Vallejo *(abreviado* ABCV) *por Georgette de Vallejo. Barcelona, Editorial Laia, 1977, pp. 112-113.*

[4] *Honoré de Balzac,* Recherche de l'Absolu, *en* Oeuvres, *t. IX. París, p. 492.*

lugares. Hay que destruir y destruirse a sí mismo. Eso no puede continuar; no debe continuar. [...] Sin el sacrificio previo de uno mismo, no hay salud posible».[5]

En este período Vallejo no ocultaba su preocupación por su salud física y, en especial, por su confusión ideológica, poniendo de manifiesto su vivo deseo de *hallar* su *camino.*

«Quizás en Rusia lo halle...» escribe en una carta del 19 de octubre,[6] día en que emprendía, después de haber pasado el verano retirado cerca de París, su primer viaje a la URSS. Ya había recibido cincuenta libras —nos informa su esposa—, suma que otorgaba el Perú a todo peruano deseoso de regresar a su país, mas él necesitaba poner fin a su angustia y eligió el viaje en dirección opuesta, «guardando la secreta esperanza de fijarse en Moscú...»[7]

Este primer viaje a la Unión Soviética cristaliza su pensamiento y su adhesión política. Al regresar rompe con Raúl Haya de la Torre y con el partido que éste había fundado, el APRA. Por ese entonces, José Carlos Mariátegui había constituido el Partido Comunista Peruano. En París, el 28 de diciembre, se constituyó la *Célula marxista-leninista peruana de París,* compuesta de seis miembros, entre ellos César Vallejo. La «célula» repudia ya desde sus comienzos al partido aprista. Al año siguiente, 1929, Vallejo emprende su segundo viaje a la URSS, de septiembre a noviembre. Tras estos dos breves viajes se fortalece la ideología del poeta y se fragua su militantismo político.

A esta época pertenece su interesantísimo cuaderno de notas que el poeta iba a llamar su *libro de pensamientos,* en el que iría a añadir reflexiones personales hasta 1934. Aparecería más tarde, bajo forma de libro, con el título *El arte y la revolución.*[8] Es para el poeta un libro de «valor sustantivo» y, efectivamente, poco se comprendería de su idiosincrasia y su visión del mundo sin leer y analizar este ideario suyo.

Sin que se le vaya la pluma en vaguedades, César Vallejo enfoca en forma dialéctica la naturaleza y la teleología del pensamiento:

> Empecemos recordando el principio que atribuye al pensamiento una naturaleza y una función exclusivamente finalistas. Nada se piensa ni se concibe, sino con el fin de encontrar los medios de servir a necesidades e intereses precisos de la vida. [...] La inflexión finalista de todos los actos del pensamiento, es un hecho de absoluto rigor científico, cuya vigencia para la elaboración de la historia, se afirma más y más en la explicación moderna del espíritu.
>
> [...]
>
> «Los filósofos —dice Marx—, no han hecho hasta ahora sino interpretar el mundo de diversas maneras. De lo que se trata es de transformarlo.»
>
> [...] El finalismo del pensamiento ha sido conservador, en vez de ser revolucionario.[9]

Para Vallejo la doctrina revolucionaria del pensamiento es, por consiguiente, el uso, valor o destino *transformador* del pensamiento. El intelectual revolucionario opera siempre con un pensamiento transformador, creando «obras vitalistas», ya que él «desplaza (¡!)

[5] *En* ABCV, op. cit., *p. 113.*
[6] Ibídem, *p. 114.*
[7] Ibídem, *p. 114.*
[8] *Véase nuestra nota 1.*
[9] *En* AR, *pp. 11-12.*

la fórmula mesiánica, diciendo: "Mi reino es de este mundo"». He aquí en lo que estriba la idea de *militancia* intelectual de Vallejo:

El tipo perfecto del intelectual revolucionario, es el del hombre que lucha escribiendo y militando simultáneamente.

Con la idea *mesiánica* de transformar el mundo «desplazada» en el terreno leninista donde la *tarea central* es «la acción destructiva del orden social imperante», César Vallejo concluye que la misión del escritor revolucionario «debe realizarse en dos ciclos sincrónicos e indivisibles. Un ciclo centrípeto, de rebelión contra las formas vigentes de producción del pensamiento (¿?), sustituyéndolas por disciplinas y módulos nuevos de creación intelectual, y un ciclo centrífugo, doctrinal y de *propaganda y agitación* (el subrayado es nuestro) sobre el medio social.» [10]

En el marco de este *consensus audacium* Vallejo ya prevé cómo debe transformarse el mundo, cómo *debe ser* la sociedad del porvenir, porque ya existe el dechado luminoso de la insuperable Unión Soviética. Para alcanzar semejante orden social sólo hay que seguir un movimiento *—¡eine Bewegung!—*, el «movimiento salvador de la humanidad»: «El Soviet ha suprimido los desocupados, ... sus aldeas se ven ahora atravesadas por una tupida red de escuelas, bibliotecas, radio, salas de lectura..., etc., etc. ... El Estado socialista se ha hecho un motivo de orgullo, ...»

Y para que el lector de sus pensamientos no se extravíe por vías anarco-sindicalistas o de reformas democráticas, Vallejo puntualiza: [11]

Ese nuevo orden social, que ha de reemplazar el actual no es otro que el orden comunista o socialista. El puente entre ambos mundos: *la dictadura proletaria.*

Tener la convicción de que una dictadura —cualquiera que sea el adjetivo que le siga— puede *salvar* la humanidad es ya el traspaso del dominio de las ideas al de las creencias, dominios ya establecidos y escudriñados por Ortega y Gasset. Y las creencias viven en capas más profundas del alma y por lo tanto cambian menos y más difícilmente que las ideas. No son nada difíciles de rastrear las *creencias* de César Vallejo a partir de 1929; *ipsissima verba:* [12]

La universalidad de la poesía... será posible el día en que todas las lenguas se *unifiquen* y se *fundan* por el socialismo, en un único idioma universal.

No hay las así llamadas «crisis de conciencia» que invocan los intelectuales... La única crisis es la crisis económica.

En Rusia, se está forjando el tipo del hombre nuevo.

Nosotros vamos atados a un carro que marcha al porvenir. En cuanto a la libertad, ella alcanzará su máxima expresión en la sociedad socialista...

El bolchevismo es el humanismo en acción.

La ciudad más grande del mundo: Moscú. La justicia, el amor universal, etc. (¡sic!).

Todos esconden un revólver contra mí.

[10] Ibídem, *pp. 15-16.*

[11] Ibídem, *p. 16.*

[12] Ibídem.

Ahora bien, si al enfocar *creencias* de nada sirve argüir, al juzgar realidades el debate es necesario, *de veritate disputandum est.* Con todo el respeto por el poeta, conviene analizar su mentalidad, sus «fantasmas» y anhelos sinceros plasmados en su mente en hechos reales. En su doble calidad de mortal y de poeta, él puede recibir la realidad tal como *es,* pero en la infinitud de su alma toda esta realidad se alambica en aspiraciones de cómo *debe ser.* El escéptico Montaigne afirmaba que no hay nada *bueno* o *malo,* sino que el pensamiento lo califica así. Probablemente este método subjetivo haya sido empleado por Vallejo cuando se refirió a la sociedad soviética y sus «logros». En el fondo él nunca hace un juicio de «bueno» o «malo» en cuanto a sus pensamientos, opiniones, aserciones, *nunca* desmintió nada de lo que dijo anteriormente.

Su actitud ante las cosas que ve en la URSS es de una obstinada justificación hecha según las líneas directivas del Partido Comunista (bolchevique) de la Unión Soviética —más conocido como el PC(b)US—. Justificar conforme al asesoramiento de la Sección de Propaganda y Agitación del Comité Central (CC) del PC(b)US se consideraba cónsono con la dialéctica marxista-leninista, aunque esto significaba despojar al «propagandista» del libre uso de su facultad de raciocinar. Ya sabemos hoy a costa de qué increíbles pérdidas humanas se afianzaba Stalin en el poder durante esos años y parece una desdicha que César Vallejo no haya tenido suficiente información sobre la *realidad* de esa sangrienta era.

En su arsenal de conceptos marxistas-leninistas, todo lo bueno se estaba realizando bajo la égida del *Sóviet,* líder supremo y sabio (Vallejo nunca quiso invocar el nombre del Partido —el PC(b)US— o de su Secretario General, el camarada José Vissariónovich *Stalin),* conforme a lo ya previsto por Marx y Lenin. Por esto, cuando Vallejo toca —insistentemente— la gran cuestión de la *sociedad perfecta* su pluma se enciende y sus palabras se animan con extraño fuego, recalcando que *esto* es lo que todo el mundo *debiera* aguardar. La nueva sociedad soviética es *buena* porque satisface los deseos y requisitos de los próceres del comunismo. Pero esta consideración plantea dos problemas muy serios:

— primero, ¿es realmente lo que desearon Marx y Lenin «lo bueno» para toda la humanidad?, y

— segundo, corolario del primero, ¿«lo bueno», tal como lo conciben los teóricos marxistas *es* efectivamente lo que las masas quieren o lo que *debe ser* querido por las masas?

Ciertamente, al informarse que una cosa es admirable, se puede declarar que tal cosa ya *es* admirada por todos, o bien diciendo que *debe ser* admirada, aunque no lo fuese en realidad. Con esta duplicidad presente en la mente, se puede afirmar que un informante puede enunciar juicio de valor atribuyendo «lo bueno» a un concepto que él desea o que él quiere que otros deseen. Pero, lo que para unos es miel, para otros puede resultar hiel. Y esto último conduce a una inferencia ominosa bajo una dictadura: para que se alcance lo que *debe ser,* uno tiene que saber lo que (se) *debe hacer* y, especialmente, lo que *no* (se) *debe hacer.*

Por más exasperante e insubstancial que sea la ilación dialéctica del marxismo vulgar que hace Vallejo *(cfr.* su «determinismo económico»), es su inquebrantable fe en el concepto de *debe ser* que aniquila todo el discurso seductor en aras del comunismo.

La necesidad de ofrecer una visión totalizadora del pensamiento de César Vallejo nos obliga a analizar la profundidad de sus creencias a fin de determinar si él fue verdaderamente un *agitador* político, un escritor «revolucionario» (tal como se lo auguraba él mismo), o bien que había «abrazado» o arrogado un movimiento político con la esperanza de encontrar una salida de su caos interior.

En 1930, ya expulsado de Francia por motivos políticos, el poeta encuentra su refugio en España, donde descubre suficientes posibilidades para desplegar sus actividades en el campo de la ideología marxista. Da lecciones de marxismo, se inscribe en el Partido comunista español y escribe principalmente prosa y ensayo de índole categóricamente político-social. Entre éstos una novela, *El tungsteno,* [13] un cuento para niños titulado *Paco Yunque,*[14] redacta su libro de pensamientos *El arte y la revolución* en forma final para publicación, y comienza su libro *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin,*[15] que se publica en junio de 1931, pero se refiere a las cosas que él vio en la URSS durante sus dos viajes.

Viajes reverenciales a la Unión Soviética hechos por gente de cultura de Occidente se establecían ya como una tradición,[16] y el 15 de octubre de 1931, César Vallejo viaja por tercera y última vez a la URSS, llegando hasta los Urales,[17] pero ya el 31 está de vuelta en Madrid. Sigue para él un período de duros contratiempos editoriales, pese al éxito reciente de su *Rusia en 1931.*

Este libro suyo, uno de los menos conocidos y, muchas veces, evitado por los biógrafos del poeta, es la *historia* o —diríamos— la biografía de sus ideas. Sin agotar el material informativo en el sentido reseco del término, trataremos de enmarcar los pensamientos y las creencias de Vallejo en un contexto humano horizontal y un contexto comunista (bolchevique) vertical. El libro está muy bien provisto de ejemplos que atañen a casi todas las dimensiones sociales y políticas del vasto imperio que el poeta restringe al nombre de un solo país componente ¡y dominante!: *Rusia.*

Rusia, empero, es la «patria» de Lenin, el experimento de las ideas leninistas aplicadas en el gobierno de las masas. Octavio Paz reconoce que: [18]

> Casi todos los escritores de Occidente y de América Latina, en un momento o en otro de nuestras vidas, a veces por un impulso generoso aunque ignorante, otras por debilidad frente a la presión del medio intelectual y otras simplemente por «estar a la moda», hemos sufrido la seduc-

[13] *César Vallejo,* El tungsteno, Paco Yunque. *Biblioteca Letras del Exilio. Barcelona, Plaza y Janés Editores, S.A., 1984.*

[14] Ibídem.

[15] *César Vallejo,* Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin *(abreviado en adelante,* R). *Lima, Editorial Perú Nuevo, 1959.*

[16] *Aparte de los occidentales que quedaban invitados para reanudar el comercio y la ayuda económica, el sector de Agitación y Propaganda del CC del PC(b)US siempre hizo hincapié en atraer a Moscú a los intelectuales que, por preferencia ideológica, podrían ensalzar la vida y los logros de la nueva sociedad. Lo mismo sucedió luego con la China de Mao y la Cuba de Castro. Con las revelaciones de Jruschov, la Revolución «cultural» en China y los testimonios de Cuba, el peregrinaje se dirigió a Hanoi, y luego de la invasión del ejército «victorioso» vietnamita en Camboya, los peregrinos se dirigen a Managua. Consúltese Paul Hollander,* Political Pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba. *Harvard, 1983.*

[17] *En* ABCV, *p. 127.*

[18] *En* El ogro filantrópico. *México, Editorial Joaquín Mortiz, 1979, p. 260.*

ción del leninismo. Cuando pienso en Aragon, Eluard, Neruda y otros famosos poetas y escritores stalinistas, siento el escalofrío que me da la lectura de ciertos pasajes del *Infierno*. Empezaron de buena fe, sin duda.

El peregrinaje a la «Patria de Lenin» o del... «Socialismo (¿?) victorioso» muchas veces regurgitaba a la vuelta no sólo incensadas alabanzas a un régimen que representaba, en el fondo, «la perversión de la gran y hermosa tradición socialista»,[19] sino hasta reflexiones en loor a... la reanudación del espíritu cristiano y la letra del Evangelio.[20] Muchos se olvidaron que fue Lenin el que desató el gran terror contra «los socialistas revolucionarios, sus compañeros de armas»,[21] y el que fundó la Cheka, hoy universalmente conocida como la KGB. Pero hubo también muchos escritores honestos que, aunque viejos miembros de partidos comunistas, mantuvieron un ojo avizor y una conciencia limpia. Sin tratar de contextualizar aquí las polémicas filosóficas de Ignazio Silone —en su *Uscita di sicurezza*— o de Arthur Koestler, y tampoco las de Panaït Istrati contenidas en su trilogía *Vers l'autre flamme* (que Vallejo considera «el panfleto más apasionado y exagerado, pero a la vez el más documentado y minucioso», agregando que las acusaciones contra la URSS del «extraño rumano», bien siendo «rabiosas invectivas», en fin de cuentas «son, en parte, fundadas»), nos limitaremos a parangonar, de vez en cuando, la *Rusia* de Vallejo con el ya celebérrimo *Retour de l'URSS* de André Gide.[22]

Ya desde su llegada a Moscú, descrita con poéticos detalles en las primeras páginas, Vallejo se siente arrebatado por ese «burgo, entre mongol y tártaro, entre búdico y cismático-griego *(sic)*» aduciendo que «una tercera parte de la ciudad es ya nueva», con casas de reciente construcción. Y en esto despliega su ardor persuasivo:

> ¿Su estilo? Un estilo rigurosamente soviético. Sobriedad de concepción, líneas simples, ángulos rectos, material sólido, ingeniería despreocupada del absorbente mito monumental y decorativo de la arquitectura de Occidente. Nada más lejos, por otro lado, de la miseria arquitectónica de las «casas para obreros» que el capitalismo construye —cuatro muros y un techo—, como si se tratase de encerrar en ellas, no ya seres humanos, sino a boyadas de trabajo o ganado de camal. *Las casas proletarias del Soviet* son amplias, confortables, higiénicas. (La cursiva es nuestra.)

En este breve párrafo actúan las líneas generales de la apología vallejiana de todo lo que es soviético: *primero*, la defensa absoluta de cualquier realidad —por más inatractiva que fuera—, idea o hecho que el comunismo ha impuesto a la sociedad, *luego*, la crítica «destructora» de lo homólogo en la sociedad capitalista, y *final* y *apoteósicamente*, la proyección de la URSS y sus logros como dechado y norte a seguir. El formato de este método de agitación y propaganda sigue invariable y obstinadamente a lo largo

[19] *En Octavio Paz,* op. cit., *p. 272.*

[20] *En 1928, un cuáquero inglés, D.F. Buxton, escribía: «In the emphasis they place on the spirit of service, the Communists have taken to heart some of the most important maxims of the New Testament. [...] their society is a more Christian one than ours.» y otro cuáquero norteamericano, Henry Hodgkin, declaraba en 1932: «As we look at Russia's great experiment in brotherhood, it may seem to us that some dim perception of Jesus's way, all unbeknown, is inspiring it...». El decano de Cantorbery, Hewlett Johnson, consideraba la Rusia de Stalin como «singularly Christian and civilized...», en un artículo de Paul Hollander, «The Newest Political Pilgrims», publicado en la revista* Commentary, *August 1985, p. 40.*

[21] *En Octavio Paz,* op. cit., *p. 235.*

[22] *André Gide,* Retour de l'U.R.S.S. *(nfr. trentième édition). París, Gallimard, 1936.*

МАССА

Кончался бой — и был убит солдат,
и, подбежав, сказал ему товарищ:
«Не умирай! Ведь я тебя люблю!»
Но тело все мертвело и мертвело.

И два других, склонившись, повторили:
«Не уходи! Воспрянь! Вернись к живым!»
Но тело все мертвело и мертвело.

Десяток, сотня, тысяча, сто тысяч,
на выручку бросаясь, закричали:
«Такой любви — и не осилить смерть!»
Но тело все мертвело и мертвело.

У изголовья встали миллионы
с единою мольбой: «Останься! Брат!»
Но тело все мертвело и мертвело.

И человечество тогда над ним склонилось.
Открыв глаза, несчастный, потрясенный,
труп медленно поднялся
и, первого обняв,
шагнул вперед...

de todo el libro. Lo que necesitamos saber, como lectores del libro, es si lo dicho por el autor es *la verdad.* Comparemos con la opinión de André Gide que, al visitar Moscú varios años después, siente una euforia por el ambiente humano, pero no puede dejar de sentir que «Les bâtiments, à quelques rares exceptions près, sont laids (pas seulement les plus modernes),...» [23]

Afortunadamente para el marxismo victorioso, Vallejo no ve «la laideur» de esta ciudad, aunque sea esto la verdad monda y lironda, y deja su pensamiento vagar en coordenadas futuras:

> Contemplando el panorama de Moscú, desde una de las torres del Kremlin, pienso en la ciudad del porvenir. ¿Cuál será el tipo de la urbe futura? La ciudad del porvenir, la urbe futura, será la ciudad socialista.
>
> ...
>
> No es la ciudad del porvenir Nueva York. [...] Menester es que su producción y consumo se democraticen, se socialicen.

Es muy interesante notar, de paso, que César Vallejo desconocía los Estados Unidos, país que odiaba vehementemente, atribuyendo a la sociedad norteamericana cosas disparatadas como aquella de que «en los Estados Unidos, el progreso de la técnica ha determinado únicamente una cierta socialización del trabajo». Por otro lado, para él existen franceses, alemanes, ingleses pero no existen norteamericanos sino solamente *yanquis,* lo que le coloca entre los más reaccionarios *rednecks,* plantadores blancos del Sur que, desde los tiempos de Lincoln y de la Guerra Civil hasta el día de hoy, llaman despectivamente a los del Norte, *yanquis;* provoca, pues, cierta sonrisa verlo a Vallejo asistir a una conferencia, un debate, en postura de un plantador de Alabama o Georgia, llamándole al conferenciante «un delegado del partido comunista *yanqui* (sic) ante la Komintern». Para los rusos, el conferenciante es un «compañero» que sabe bien explicar los fenómenos de la revolución, pero para César Vallejo, ése sigue siendo un «yanqui» y nada más.

Por lo demás, y fuera de ese síntoma, la mejor información sobre la realidad mundial procede de fuentes soviéticas, siempre fidedignas, que no padecen de protervia. Habiendo así visitado el Instituto Central del Trabajo de Moscú —una de las mejores impresiones que experimentó en la URSS, según él—, el material documental ofrecido le fue suficiente para crearse una opinión: [24]

> Probablemente existen en los Estados Unidos centros técnicos parecidos, pero, *ateniéndome a los informes comparativos y documentos científicos procedentes* del examen panorámico de la técnica mundial del trabajo, *que se me mostró* en aquel instituto ruso, dudo que ningún país capitalista haya llegado hasta ahora al grado de adelanto del Soviet en este terreno. (La cursiva es nuestra.)

No le resultó nada rara al poeta la respuesta del doctor Goldberg, director del instituto, cuando le preguntó cuál era «el esfuerzo más importante de su laboratorio»:

— La supresión de la fatiga.

[23] *En André Gide,* op. cit., *p. 36.*
[24] *En* R, *pp. 37-45.*

La explicación «científica», basada en varios estudios *yanquis* y alemanes, le parece harto convincente, tanto más que el sesudo director se mostraba bien pertrechado de dialécticas marxistas. Así, al explicar el programa de enseñanza para los obreros en aquel instituto, se desliza un propósito que contraría al poeta:

— El principal propósito de nuestra enseñanza consiste en hacer lo más automático posible el trabajo, el cual debe ser ejecutado con el mínimo de raciocinio...

— Es decir, ¿ustedes tratan de convertir al hombre en autómata, como en los Estados Unidos y demás países capitalistas?

— Sí. La técnica socialista persigue eso que usted dice. [...] El trabajador ha de ejecutar su labor del modo más automático posible. Sus actos deben realizarse por sí solos y no deben costarle ningún esfuerzo de *raciocinio.*

El poeta parece, en ese momento, cambiar de opinión y requiere información sobre algún otro factor nuevo en la «técnica socialista».

— ... el cronometraje. A medida que el trabajo es más automático, se ejecuta con mayor rapidez. La economía de tiempo es más considerable cuanto menos interviene el raciocinio en el trabajo. Esta es ya una verdad primaria.

De aquí en adelante, César Vallejo ya no es un opinante, admite cosas que nunca había sospechado, tal como «la racionalización —aumento de productividad de la máquina con el menor número de obreros— se ajusta en régimen capitalista a leyes intrínsecas y justas de la dialéctica mecánica». Y, por encima de esto, que «la racionalización en el trabajo soviético se desenvuelve... paralelamente a lo que se hace en el trabajo *norteamericano*». Los enredados razonamientos que el doctor Goldberg hace lo dejan al poeta, en apariencia, completamente inerme.

En algunas cavilaciones publicadas en *Contra el secreto profesional* se vuelve a encontrar el aserto de ese doctor Goldberg de que «en régimen socialista, nadie quiere vencer a nadie en competencias del mercado»:

Muerto el capitalismo e instaurado el socialismo, el hombre cesará de vivir comparándose con los otros para vencerlos. El hombre vivirá entonces, solidarizándose y, a lo sumo, refiriéndose emulativa y concéntricamente a los demás. No buscará batir ningún *record.* Buscará el triunfo libre y universal de la vida.

O bien le resulta aplicable a su técnica poética:

«Mi técnica está en continua elaboración» según Mariátegui. Como la técnica industrial y la racionalización de Ford.

César Vallejo da, a esta altura, muestras de cautela y reserva todo comentario para una fecha *sine die* cuando oye al director del Sindicato textil soviético discurrir «con una dialéctica precisa»:

— Nuestro Sindicato es una organización de Estado. Su capital, que es ahora de 36 millones de rublos, es del Estado. Su personal director, administrativo y profesional, está compuesto de funcionarios públicos. Su mecanismo está encauzado y dirigido por razones, intereses y conveniencias de Estado.

[...]

[25] *César Vallejo,* Contra el secreto profesional. *Barcelona, Editorial Laia, 1977.*

— ¿Es una forma de monopolio del Estado?
— Como usted quiera.

Los marxistas del siglo pasado pensaban que con la aparición del socialismo desaparecería el Estado, este amo sin rostro que impera sobre las masas. Sólo que, tal como lo habían ya profetizado todos los teóricos del anarquismo, el Estado se ha hecho omnipotente, un invisible grifo que inspira terror, el «ogro filantrópico» —como lo llama Octavio Paz—. Todos los aspectos de la vida social y económica están en manos del Estado. El Estado decide, da o quita. El Estado soviético tiene un Banco. ¿Un Banco?

Sí. Un Banco. Pero uno solo. El Banco del Estado. [...] Su capital y su administración son del Estado. Sus fines son también igualmente de Estado, [...] Retened, señores gobernantes y banqueros, este rol simple y único del Banco soviético. [...] Dentro del Banco del Estado soviético no hay ni un solo *kopeck* de ningún particular, ni nadie saca de él un *kopeck* por concepto de utilidades.

Al preguntar Vallejo a un obrero ruso cómo calificaría su vida y qué salario recibía y si éste le bastaba para vivir, la respuesta vino para tranquilizarlo:

— Lo suficiente. Mi vida es sobria, como la de todos mis compañeros, como la del mundo entero en Rusia. El Soviet establece los salarios según las necesidades reales y racionales del proletario. Es el Estado el que crea y dosifica esas necesidades, conforme a las posibilidades económicas de que dispone para fijar salarios. [...] En cuanto a nuestro hijo, que tiene apenas tres años, el Estado se ocupa de él.

La primera impresión, irreflexiva y engañosa, es que la gente se siente satisfecha y afortunada, y que sólo un lego no puede comprender los beneficios de una dictadura de Estado. Pero este Estado había liquidado la sociedad rusa, esclavizado a los campesinos y a los obreros, exterminado a sus rivales políticos, asesinado a sus críticos y, por encima, había creado una nueva clase dominante.

Difícil es saber si Vallejo estaba candorosamente equivocado o cuáles habrán sido sus reflexiones íntimas al declarar que el objetivo del capitalismo de Estado «se patentiza con el *standard of life* actual del obrero ruso, que es mejor y más saneado que el del obrero capitalista», o bien que «el Soviet conduce al porvenir», cuando en realidad conducía al patíbulo. Su fanatismo se pone de relieve al ponerse en contacto, por casualidad, con dos obreros simples, dos ferroviarios, que no formaban parte del itinerario establecido, en su «afán de explorar en lo posible la opinión, estado de espíritu y género de intereses de los diversos sectores sociales rusos...»

— Nosotros no sabemos nada. Somos simples obreros. Nada tenemos que ver con la política.
Me doy cuenta en el acto de que me hallo ante gente *reaccionaria.* [...]
— ¿Y del Gobierno?
— Eso no nos va ni nos viene... Porque Stalin y sus secuaces son tan déspotas y tiranos como fueron los zares o peor.
— Es la dictadura proletaria.
— No lo sabemos. Lo que sabemos es que la revolución no nos ha traído la libertad, como muchos lo imaginaban, sino la esclavitud más descarada y cínica.

Todas estas palabras displicentes e increíbles tuvo que oír el poeta, turista que ya sabía *la realidad* soviética antes de emprender el viaje, pero él supo encontrar una exculpación:

No hay, pues, que escamotear el sentido histórico y jurídico de las *represiones* del Gobierno ruso, represiones que los enemigos del Soviet exageran y desnaturalizan criminal y tendenciosamente.

Tanta era su fe en el Soviet (o sea el CC del PC(b)US y su Secretario General, camarada J.V. Stalin), que la creencia en esta sociedad superior no se vio en nada menoscabada. Al parecer, el poeta había ya descubierto la raíz del mal —no en los infalibles dirigentes del Partido o la élite de la *Nomenklatura,* desde luego, sino más abajo— en:

... ¡El funcionarismo subalterno soviético!... Una plaga de parásitos y de traidores, de déspotas e ineptos, procedentes en su mayoría de los antiguos cuadros zaristas y de otros sectores extraños (¿?) y hasta enemigos del mismo Soviet.

Y César Vallejo, «escritor sin partido» —como solía presentarse—, da prueba de un alto nivel de conciencia de Partido cuando sugiere:

Realmente, Stalin y sus compañeros deberían extirpar cuanto antes, y *cueste lo que cueste,* una tamaña epidemia social...

Ahora bien, Stalin ya tenía establecido el lema de «la guerra de clase despiadada» y, entre 1928 y 1933, el número de «reaccionarios» (sin distinción de su pertenencia al Partido) extirpados de la faz de la tierra no pudo contarse (aunque datos soviéticos más recientes establecen una cifra mayor de 10.000.000). Mas esto no significa que Vallejo estaba al tanto de esta realidad, como tampoco estaba, en 1934, el escritor inglés H.G. Wells que neciamente declaró después de una entrevista con Stalin: «I have never met a man more candid, fair and honest».[26]

Puede hacerse un gran debate entre los historiadores del régimen soviético en torno al silencio letal que supo imponer Stalin, pero cabe tenerse en cuenta que ya en el decimosexto Congreso del PC(b)US, que tuvo lugar en Moscú, en 1931, nadie se atrevió a criticar la sabia dirección del Secretario General, aunque el país entero pasaba tremenda hambre. Trotsky ya estaba eliminado y expulsado; era «la Victoria de la línea del Partido». La policía secreta del Partido, la GPU (continuadora de la *Cheka* de Lenin) estaba cazando fervorosamente a los que no tenían las mismas opiniones que Stalin, o sea los contras (ya que el que tenía otra opinión, estaba *contra* el Secretario General, *contra* la revolución, en suma era un contra). Por veinte años más, el Generalísimo Stalin supo hacer desaparecer muchos otros millones de *contras,* bajo varios nombres: nepmen, kulaks, anarquistas, oficiales y generales del Ejército Rojo, antiguos compañeros revolucionarios —rusos o extranjeros—, judíos, tártaros, ucranianos, prisioneros de guerra de cualquier nacionalidad y hasta su propia esposa.

El primero en hablar de los campos de concentración soviéticos —que ya existían en la época de los viajes de Vallejo a la URSS— fue el escritor mexicano Octavio Paz en una nota publicada en el número 197 (marzo de 1951) de la revista *Sur* de Buenos Aires. Este texto era el comentario final a una selección de testimonios y documentos sobre esta ignominiosa red de campos de muerte que hoy todavía existe —aún más ampliada— con el nombre de *Gulag.*[27] Apenas el 22 de noviembre de 1962 entra en la lite-

[26] *En Adam B. Ulam,* Stalin, The Man and his Era. *New York, The Viking Press, 1973, p. 359.*
[27] *Glävnoe Upravlenie Ispravítelno-Trudóvij Láguerey.*

ratura la primera novela de la realidad del *Gulag, Un día en la vida de Iván Denísovich* de Solzhenitsyn.

Si es cierto que César Vallejo no sabía nada de las actividades de la GPU, ni de los campos de concentración, no es menos verdad que en sus escritos nos muestra su odio «de clase», su posición de «bolchevique» conforme a la *línea del Partido* y, por tanto, contraria al *anarcosindicalismo* («incapacitado para descubrir el movimiento dialéctico de los hechos sociales. [...] (una) ideología reaccionaria, ...»), fiero con los pordioseros, los campesinos considerados *kulaks* y los pequeños comerciantes llamados antes por Lenin para establecer el Nuevo Período Económico (NEP) o sea los *nepmans* o *nepmen.* «La piedad está reñida con la revolución. La piedad está también reñida con el espíritu soviético» le fue dicho a Vallejo por una *konsomolka,* miembro de la Unión de Jóvenes Comunistas.

André Gide comenta en su libro de viaje:

> Et l'on voit se reformer des couches de société sinon déjà des classes, une sorte d'aristocratie... celle du bien-penser, du conformisme...
>
> Comment n'être pas choqué par le mépris, ou tout au moins l'indifférence que ceux qui se sentent «du bon côté», marquent à l'égard des «inférieurs»,... des pauvres. Il n'y a plus des classes, en U.R.S.S.; beaucoup trop. J'espérais pourtant bien ne plus en voir que j'étais venu en U.R.S.S.

César Vallejo estaba admirado igualmente por esta enorme cantidad de pordioseros: «¿Cómo me explica usted semejante plaga en una sociedad como el Soviet?», le pregunta a la komsomolka. Y luego ve la «hambruna», la gran hambre que Stalin sostuvo conscientemente para liquidar a los campesinos propietarios de tierra, al hambriento de la ciudad que, junto a la puerta de un restorán, está «triturando un hueso, como un perro. [...] Nunca he visto ojos tan extraños en mi vida. Hay en la cara de este pobre una avidez agresiva, furiosa, demoníaca. [...] Se ve que tiene cólera. Se ve que nos odia con todas sus entrañas de hambriento.» Pero el pensamiento de Vallejo se desvía, bajo la presión de la dialéctica marxista-leninista: «Pienso en los desocupados. Pienso en los cuarenta millones de hambrientos que el capitalismo ha arrojado de sus fábricas y de sus campos».

Merecería hacerse, con toda seguridad, un análisis más profundo de los pensamientos religiosos y morales de César Vallejo. En sus *Poemas en prosa* tiene un despreciativo poema en torno al sentimiento religioso en el ser humano:

> Anatole France afirmaba
> que el sentimiento religioso
> es la función de un órgano especial del cuerpo humano,
> hasta ahora ignorado y se podría
> decir también, entonces,
> que, en el momento exacto en que un tal órgano
> funciona plenamente,
> tan puro de malicia está el creyente,
> que se diría casi un vegetal.
> ¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feüerbach!

y en su volumen *Contra el secreto profesional* (pp. 66-69), hace una desquiciada historia apócrifa de Jesucristo, que «en su casa le llamaban "idiota", porque, en realidad,

parecía acéfalo». Pero, en el mismo libro (p. 92) declara: «... hablamos de la esperanza cristiana en el más allá: creación formidable de Jesús, que nace de lo más hondo del dolor humano. Después de la guerra, *debería haberse producido* un renacimiento enorme de la concepción cristiana del destino del hombre».

Y, antes de morir, «En un semisueño, el que no era delirio. Abril 1938» *(Idem,* p. 93), cavila:

> Me apercibo que lo que decide del valor de una obra no es tanto su alcance puramente intelectual, cuanto su punto de partida moral...

La imagen de la religión es, cierto, un esparcimiento sumo... ¡Oh alma!... ¡Oh pensamiento!... ¡Oh Marx!... Cada una de estas exclamaciones puede representar una fase en la evolución de las ideas de César Vallejo, desde la atmósfera densamente cristiana de su familia, en Santiago del Chuco, que parece que esperaba de él que se hiciera sacerdote, al peldaño de la cogitación, en Lima y París, y más allá, al marxismo que lo empujó hasta Moscú.

Allá, en la capital soviética, entra un día en una iglesia ortodoxa, la iglesia del Salvador, donde ha oído un canto coral religioso. La inusitada descripción que hace de ésta deja percibir una sigilosa compasión por la depredación del templo:

> Principiando por el atrio, hasta los recónditos altares y sacristías del templo, se advierten signos de abandono y más aún, trazas de haber sido la iglesia despojada de todos sus tesoros artísticos y litúrgicos. El aspecto material del templo es el de un lugar arrasado por un saqueo o por una mudanza no acabada. Ni tapices ni alfombras. Ni escaños ni reclinatorios. Ni colgaduras ni encajes en los altares. Ni cirios ni flores. Ni efigies ni cuadros. Las hornacinas aparecen vacías. Apenas unos cuantos iconos quedan en el ángulo derecho, a la entrada del templo. Todo ofrece un tinte gris o azul desteñido. Pesa en la plástica de los muros desiertos y de las talladuras de oro falso una desolación infinita.
>
> Pero la escena que luego se desarrolla ante mis ojos es aún más impresionante. A unos cuantos pasos de la puerta de entrada hay un pequeño grupo de gente rodeando un altar improvisado, el único viviente del templo. El altar se reduce a una estrecha plataforma cubierta de un lienzo blanco.

A César Vallejo le resulta sumamente inexplicable el deliquio de los fieles que, rodeando a dos sacerdotes (Vallejo usa para designar a los sacerdotes ortodoxos sola y obstinadamente la palabra despectiva «pope»), «cantan a coro una música sagrada, dolorosa, casi gemebunda». No podemos saber qué es lo que más le impresionó al poeta: ¿sus caras de hambrientos? o ¿sus miradas llenas de angustiosa incertidumbre? Se inquieta bastante el poeta puesto que no parece entender nada... místico.

> ... Sus voces y sus ojos expresan un terror misterioso, vago, aunque real y viviente. ¿De qué tendrán miedo ahora estos pobres seres, para agruparse y clamar con tanta ansiedad, en torno a los popes, en la iglesia del Salvador, de Moscú? Ellos mismos *no lo saben.*

Queda claro en este punto que el que *no sabe,* involuntaria o voluntariamente, no es el pueblo ruso o cualquier otro pueblo de las doscientas naciones que forman el inmenso imperio. «Estos pobres seres» de la iglesia del Salvador, al igual que decenas y decenas de millones que estaban bajo el telón de acero —Stalin—, tenían un descomunal miedo de la *Obedinnoe Gosudarstvoe Politicheskoe Upravlenie,* de la cual el poeta oyó hablar a los ferroviarios con el nombre comúnmente conocido de *Gepeú* (OGPU

o GPU). En cambio, a Vallejo parece que le acude un remoto pensamiento que había puesto en un verso de su juventud:

> Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
> Golpes como del odio de Dios; ...

Conociendo el tipo de educación escolástica que todavía predominaba en los centros de enseñanza del Perú de la época, algo andaba mal con los conocimientos de ontología de Vallejo, para no ir más lejos. Pero, siendo él un rebelde convertido en marxista-leninista, aquel «odio» de Dios que inspira miedo reaparecía ahora:

> ¿Temen a Dios? ¿Temen al zar todopoderoso? ¿Temen a los bolcheviques? ¿A la hambruna? ¿A la guerra? ¿Temen a la luz inmarcesible de la revolución mundial? ¿De qué nuevos fantasmas espeluznantes les habrán llenado la cabeza los popes para catequizarlos? Es difícil saberlo. Toda la vida, todo el dolor y todos los dramas y conflictos de su ser profundo se agitan ahora en sus miradas y en sus voces. Y no hay cosa más insondable que el canto y la mirada de los hombres.

César Vallejo emplea en este texto un vocabulario equidistante entre el de la dialéctica estaliniana (todos los textos de Stalin están llenos de preguntas retóricas) y el de su profundo arte poético. Sí, la mirada y el canto de un hombre pueden ser la cosa más insondable, pero no sería tan difícil saber —o contestar la pregunta retórica— qué «nuevos fantasmas espeluznantes» llenan la cabeza de los creyentes católicos ortodoxos. En el mismo París donde residía él, solían vivir en la época los dos mayores filósofos rusos, dos ex-marxistas y profesores universitarios en Moscú: *Sergio Bulgâkov* y *Nicolás Berdyáev.*[28] El primero es fundador de la «sofiología», expuesta magistralmente en su libro *La luz inmarcesible (Svet nevecherni,* Moscú, 1917), y el segundo es el autor del «socialismo personalista», teoría que afirmaba que «una sociedad que tiene como meta el desarrollo de egos en personas es una verdadera comunidad, y la relación que existe entre sus miembros es la *comunalidad»* (en ruso: *sobornost).* Berdyáev, como verdadero socialista y buen cristiano, también promulgó el «principio personalista», según el cual «toda persona debe estar en una condición de existencia humana que corresponda a su dignidad humana». Cosas verdaderamente difíciles de aceptar por un bolchevique con carnet de Partido, pero que la herencia aluvional de muchos siglos de vida cristiana ortodoxa hacía muy populares entre las masas del pueblo ruso.

Pero el pensamiento de César Vallejo tenía razones —ideas y creencias— de una mente poética, que la *razón* nunca conocerá. Consideraba, por ejemplo, que en cuanto a las nuevas ideas «revolucionarias» de los artistas y escritores de este siglo:

> En Rusia sólo se tiene en cuenta o, al menos, se prefiere, la revolución temática. En París, la revolución técnica.
>
> He aquí toda la diferencia entre revolucionarios y reaccionarios, entre vanguardistas y retaguardistas, etc.

El *superrealismo,* «como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo» y anduvo aún peor cuando se hizo *anarquista,* «forma ésta la más abstracta, mística y cerebral de la política». Así ataca a Breton (un intelectual profesional,... un rebelde

[28] Nikolay Berdyáev (1874-1948) y Sergeuy Nikoláyevich Bulgakov (1871-1944).

de bufete,... un anarquista de barrio), a Apollinaire, a Tristán Tzara el padre del dadaísmo (¿otro «rumano» extraño?), a Paul Valéry, Pirandello y Ortega y Gasset —en conjunto— (cuyas obras contienen en el fondo, una evidente sensibilidad de gabinete), a Marinetti, inventor del futurismo, y «el patriarcal Tagore», «cuyos clamores y gritos de socorro contra el imperio jupiterino de la máquina, no han podido menos que estremecer el templo fórdico y maldito de la "cultura" capitalista». Y en notas *Del carnet de 1936-37-¿38?* apunta:

«El triunfo de la URSS —dice Gide— permitirá el advenimiento de una literatura alegre. Es desde este punto de vista que la literatura soviética contrastará gloriosamente con la literatura burguesa.»

¿El señor Gide ha reflexionado bien en lo que dice? ¿Se da cuenta de lo que sería, en el futuro, una literatura en que ya no exista el dolor? ¿Admite el señor Gide siquiera sea la posibilidad de una tal mutilación del corazón humano? ¿No cree el señor Gide que el propio reinado exclusivo de la alegría sería el mayor de los dolores que se imponga al hombre? ¡Alegría! ¡Dolor! En todo caso, el señor Gide, al formular su frase, tenía seguramente a la dialéctica *[ilegible]* por la cabeza de su despacho. ¡Muy hegeliano, el señor Gide! Hoy como ayer y como anteayer.

A veces el pensamiento de Vallejo, enajenado por la esencia de la ideología adoptada, enajenación devenida naturaleza, proclama cosas que podrían ser unos ataques a poetas estoicos como Jorge Guillén:

Algunos escritores creen infundir altura y grandeza a sus obras, hablando en ellas del cielo, de los astros y sus rotaciones, de las fuerzas interatómicas, de los electrones, del soplo y equilibrio cósmico, aunque en tales obras no alienta en verdad, el menor sentimiento de esos materiales estéticos.

Otras veces parece adversario de algunos conceptos de Pablo Neruda, o de «la poesía "nueva"» de la generación del 27, que «se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo».

Por razones estrictamente ideológicas, muchas veces sugeridas por sus estudios leninistas (o trostkistas o stalinistas) ataca a poetas soviéticos como Block, Essenin, Sobol, Pasternak —todos de la misma calaña que el gran *desaxé* Maiakovsky—. Tampoco Gorky, Tolstoy, Lunacharsky o Plejánov escapan a la crítica partidista.

Resulta obvio, por lo tanto, que al ponerse los catalejos que le prestaron *el Soviet* y sus agitadores, César Vallejo no sólo se pone en postura de militante despiadado, según la *línea del Partido,* sino también ve un reflejo mutilado, invertido e incompleto de la realidad soviética. Al quitárselos por un solo instante, vuelve a ser *el poeta* con todos sus sentimientos profundos invadiendo su pensamiento y su creación. Y concordamos aquí con D.P. Gallagher en que hay un quiebro entre la prosa y la poesía de Vallejo.

En cierto punto, él nos revela *su secreto:*

Me refiero a Hegel y a Marx, que no hicieron sino descubrir la ley dialéctica. Paso a mí mismo cuya posición *rebasa* la simple observación de esta ley y llega a cabrearse contra ella y llega a tomar una actitud crítica y revolucionaria delante de este *determinismo dialéctico.* (La cursiva es mía.)

En su *Dialéctica de la conciencia,* José Revueltas afirma que «La ideología dominante (el compuesto o conjunto ideológico dominante) como sostén espiritual de la realidad

social objetiva, tiene su sustento básico en la inercia del pensamiento...» César Vallejo, que con orgullo afirma en la primera página de un libro suyo *«Fui a Rusia antes que nadie»* (¡sic!), habrá obtenido esa *inercia* de su pensamiento y también la inquietud que tal inercia suscita. Sea como fuere, ecos de sus estancias en la URSS aparecen en los pocos años de vida que le quedaron. Un elemento más quisiéramos añadir a toda la serie de testimonios comentados aquí ofrecidos, para elucidar el origen del título de un volumen suyo de poesías. Una noche, en un teatro de Moscú, asiste a una obra dramática nueva, titulada *El brillo de los rieles,* que trata de la conciencia revolucionaria del obrero bolchevique. Este tiene un hijo y pasa por momentos difíciles en la fábrica, en la producción. Tiene que sacrificar al hijo en el altar del bien colectivo (acaso, ¿alguna similitud con el patriarca Abraham del *Antiguo Testamento?).* El momento es altamente «dramático». El obrero *vacila.* «Lucha todavía. Es la hora» —dice Vallejo— «del sudor de sangre y del *"Aparta de mí este cáliz".»*

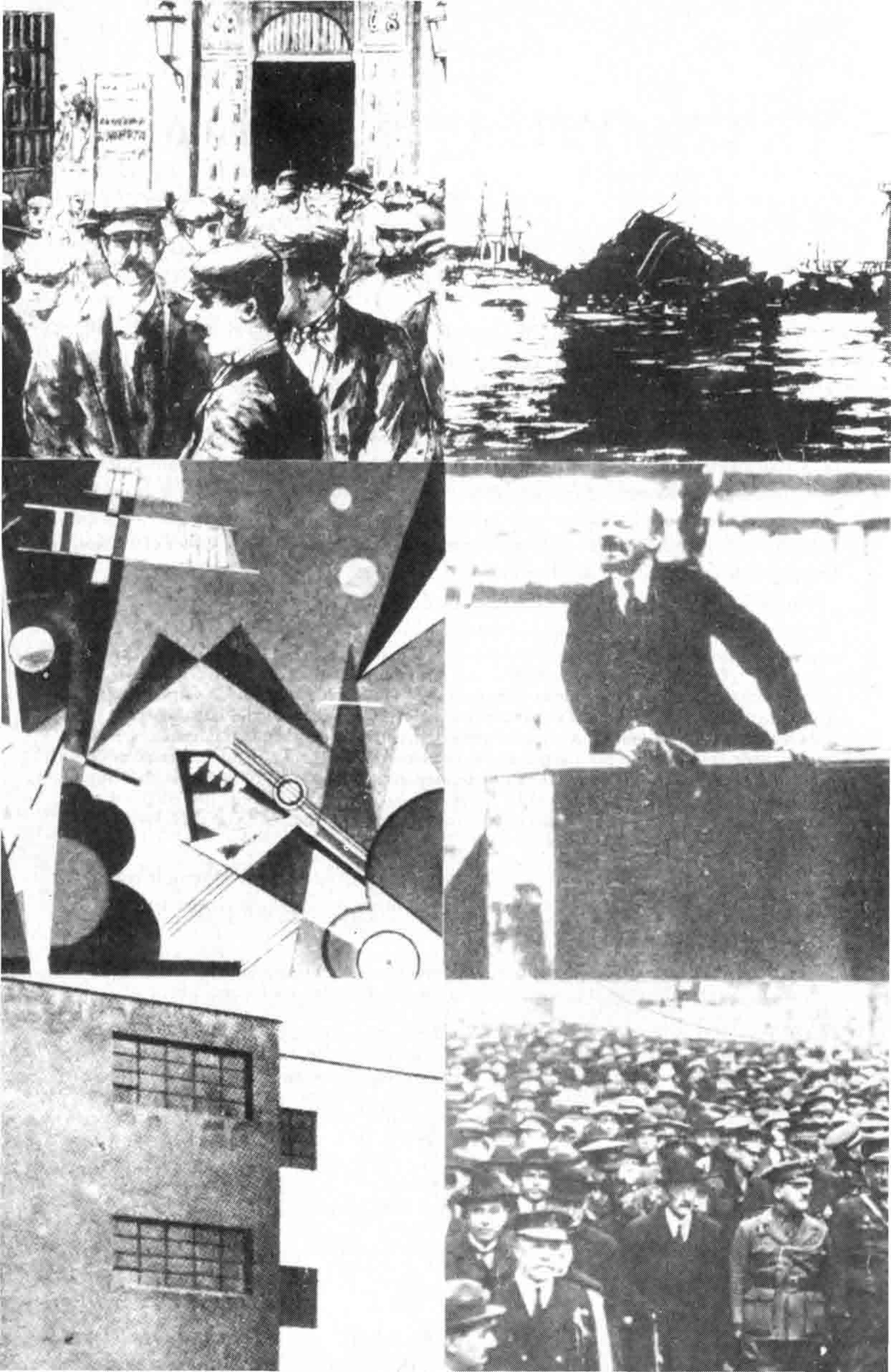
César Vallejo nunca renunció, de hecho, a sus modales de escritor latinoamericano y, en el corazón de la oficialmente atea URSS, creó toda una mitología suya para el uso y provecho del... proletariado (¿mundial?). Menciona en una parte de su libro *Rusia en 1931,* donde hace toda una filosofía del *homo sovieticus,* los nombres de Marx y Lenin, «estos dos creadores de la nueva humanidad». A nadie, antes o después, se le ocurrió tamaña lucubración; espiguemos algunos fragmentos:

> (Marx y Lenin) ocupan en el corazón del proletario ruso el lugar que ocuparían dos dioses, de tener el socialismo carácter religioso. Una aureola sobrehumana rodea sus figuras, y no digo divina, [...] Cuidémonos de no mixtificar *(sic)* el sentido de los hechos ni los vocablos que los contienen. [...] Las palabras «divino», «dios», «religioso», «santo» carecen de sentido. [...] Sin embargo, tampoco hay que desconocer la existencia en la revolución socialista de *una nueva mítica* y de *una nueva dogmática.* [...] Los mitos «revolución», «proletariado», «internacional», «capital», «masa», «justicia social», etc., son creaciones directas del sentimiento o instinto económico del hombre, [...] Los dogmas, en la doctrina socialista, proceden [...] de la dialéctica determinista de la técnica del trabajo.

De este modo, la isocracia con que soñaba Vallejo en París cedió a una pseudoidolatría, fenómeno bastante curioso dada la índole de su pensamiento. En lo que a su obra poética se refiere, estos pocos datos extraídos de su prosa ensayística pueden ayudar más que aquel «nada» con que coronaba la hermenéutica del poema vallejiano aquella dama argentina en el Midwest americano.

La presente pesquisa procuró contrapesar las afirmaciones de César Vallejo sobre el marxismo aplicado en Rusia, en la época de la ascensión de Stalin a su trono rojo, con el propósito de presentar un panorama de sus ideas y creencias a fin de dar más relieve a su *carácter,* «esta lucha entre el infinito de un ser y la ubicación suya en un espacio y tiempo circunstanciales». En cambio, el estudioso seguirá *hurgando,* como le gustaba decir a César Vallejo, el misterio de su obra poética. *Ad astra per aspera.*

Paul Teodorescu



César Vallejo y el marxismo

Vallejo empezó a acercarse al marxismo en los últimos años de la década de 1920, como resultado de un proceso de concienciación y de compromiso político-artístico. La estancia en octubre de 1928 en Rusia, fue, en este proceso, un factor decisivo, pero no el único. Como demuestra su correspondencia, así como algunos artículos y poemas anteriores a esa fecha, Vallejo «había [sic] ido a ello por el propio peso de las cosas»,[1] fue, pues, el resultado final de unas experiencias y una cosmovisión personales que con el tiempo fueron acentuando su solidaridad con el hombre. El marxismo fue la doctrina que le ofreció el método para racionalizar lo que en él estaba desde hacía tiempo cristalizando y para, a la vez, marcar la dirección a seguir en orden a atender el imperativo histórico de transformar el mundo.

En carta a Pablo Abril de Vivero, del 17 de marzo de 1928, al hilo de sus quejas de que el gobierno peruano no le mandara el dinero del pasaje para ser repatriado, escribía Vallejo:

> Sólo este pobre indígena se queda al margen del festín. Es formidable. Y se diría que hasta el azar ayuda a mi desgracia: un yerro curialicio en el ministerio, me priva hasta ahora de una cosa tan modesta e insignificante, que los otros obtienen al vuelo. Si nos atuviéramos a la tesis marxista (de la que ha de dar a usted una densa idea Eastman), la lucha de clases en el Perú debe andar, a estas alturas, muy grávida de recompensa para los que, como yo, viven siempre debajo de la mesa del banquete burgués. No sé muy bien si las revoluciones proceden, en gran parte, de la cólera del paria. Si así fuera, buen contingente encontrarían en mi vida, los «apóstoles» de América. [2]

El 18 de abril de 1928, en carta dirigida también a Pablo Abril de Vivero, le confesaba, lo que es un inequívoco testimonio de lo que se ha dado en llamar su crisis de 1927-1928:

> A medida que vivo y que me enseña la vida (la letra —dice el adagio—, con sangre entra), voy aclarándome muchas ideas y muchos sentimientos de las cosas y de los hombres de América. Me parece que hay la necesidad de una gran cólera y de un terrible impulso destructor de todo lo que existe en esos lugares. Hay que destruir y destruirse a sí mismo. Eso no puede continuar; no debe continuar. Puesto que no hay hombres dirigentes con quienes contar, necesario es, por consiguiente, unirse en un apretado haz de gentes heridas e indignadas, y reventar, haciendo trizas todo cuanto nos rodea o está a nuestro alcance. Y, sobre todo, *hay que destruirse a sí mismo* y, después, lo demás. Sin el sacrificio previo de uno mismo, no hay salud posible. [3]

[1] *De una carta a J. Larrea del 29 de enero de 1932, recogida en C. Vallejo,* Epistolario General, *Valencia, Pre-Textos, 1982, p. 244.*

[2] Ibíd., *pp. 173-174. Utilizó el dinero, que al fin le mandaron, para hacer el primer viaje a Rusia (1928).*

[3] Ibíd., *p. 113.*

En octubre de 1928 le anunciaba a Pablo Abril de Vivero su propósito de trasladarse a Rusia, hastiado de París, en donde presentía que nunca podría abrirse camino:

Me doy cuenta de que mi rol en la vida no es éste ni aquél y que aún no he hallado mi camino. Quiero, pues, hallarlo. Quizás en Rusia lo halle, ya que en este otro lado del mundo donde hoy vivo, las cosas se mueven por resortes más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América. [4]

Su estancia en Rusia en ese mismo mes, octubre de 1928, le hizo desistir, debido a las trabas del idioma, de su empeño de trasladar allí definitivamente su residencia, pero supuso para Vallejo el descubrimiento, o la constatación, de que con la praxis marxista-leninista se estaba fraguando, en aquella remota geografía, el futuro de la humanidad. [5] El 27 de diciembre de 1928, de vuelta a París, le anunciaba a Pablo Abril de Vivero:

Estoy dispuesto a trabajar cuanto pueda al servicio de la justicia económica cuyos errores actuales sufrimos: usted, yo y la mayoría de los hombres, en provecho de unos cuantos ladrones y canallas. Debemos unirnos todos los que sufrimos de la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas. Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas. [6]

El último fragmento de esta carta, junto con otro de una carta escrita en 1932 a Juan Larrea, [7] han sido utilizadas para poner en entredicho el marxismo de Vallejo. Volveré a ello al final de mi ensayo, cuando haya ido documentando el proceso de su politización.

En el artículo «De la dignidad del escritor. La miseria de León Bloy. Los editores, árbitros de la gloria», publicado en *El Norte* (Trujillo), el 1 de noviembre de 1925, se lamentaba de que ciertos escritores, a lo largo de la historia de la literatura, hubieran sido capaces de tener un comportamiento indigno, utilizando «los más cobardes expedientes para triunfar cueste lo que cueste». [8] En la sociedad contemporánea seguía ocurriendo lo mismo, con la variante de que el editor —y los factores económicos—, ayudados por la indiferencia del público, se habían convertido en los protagonistas:

En París, al menos, el editor se ha convertido en árbitro inapelable de los valores literarios, y él fabrica genios a su antojo, ahoga según sus conveniencias, posibilidades inéditas y fulmina talentos ya acusados, según su capricho y las fluctuaciones de su negocio. El editor que quiere ganar y redondearse en un gran peculado literario, escoge un escritor cualquiera —que se preste

[4] Ibíd., *185.*

[5] *En tarjeta desde Rusia a Juan Domingo Córdoba escribía: «Mi querido zorrillo: Llegué, vi y no he acabado aún de verlo todo. Es un país formidable éste de Rusia. Lenin, un genio. ¡Brutal!...»,* ibíd., *p. 187. En carta desde Moscú a Pablo Abril de Vivero, del 29 de octubre de 1928, le decía: «Mi querido Pablo: [...] Lo del Soviet es una cosa formidable. Más todavía, milagrosa. Ya le contaré en breve con detalles...»,* ibíd., *pp. 187-188. Y en una tarjeta a Luis Alberto Sánchez, desde Moscú también, fechada en octubre de 1928 (sin día): «Mi querido compañero: Desde este milagroso país de Lenin y de Tolstoy, le recuerdo afectuosamente»,* ibíd., *p. 188.*

[6] Ibíd., *p. 190.*

[7] *En la carta a J. Larrea del 29 de enero de 1932* (cfr. *nota 1), escribía Vallejo a continuación: «Sin embargo, pienso que la política no ha matado totalmente el que era yo antes. He cambiado, seguramente, pero soy quizás el mismo. Comparto mi vida entre la inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro».*

[8] *C. Vallejo, «De la dignidad del escritor...»,* El Norte, *Trujillo, 1 de noviembre de 1925, en* Crónicas. I: 1915-1926, *ed. de E. Ballón Aguirre, México, Universidad Autónoma de México, 1984, p. 234.*

a la cucaña, como única condición— y, sin pararse a ver si tiene o no aptitud, lo revela y lo consagra a punta de dinero.

Cómo? Pagando a los pontífices de la crítica circulante, estudios, ensayos y elogios, los mismos que serán publicados y reproducidos, a paga secreta siempre, en cien periódicos y revistas extranjeros... [9]

Pero, en este mismo artículo, señalaba que a la crítica digna, le correspondía el deber de «contrarrestar esa sórdida ofensiva de la farsa y del latrocinio y luchar porque se abra camino y se haga justicia» a los escritores, como León Bloy y Carl Sandburg (son los dos ejemplos que cita), «del abuso criminal de los editores y de la indiferencia de los públicos!» [10]

Enrique Ballón Aguirre señala que Vallejo se estaba revelando en este artículo —que es, no olvidemos de 1925—, contra

el modo de producción económica de los textos literarios en la sociedad capitalista (cuya plusvalía se halla en manos de los editores), modo de producción que reduce hasta casi desaparecerla, la antinomia del agente de producción (la fuerza empleada en el trabajo de escritura por el escritor) y lo insta a ocupar el lugar del explotado en el damero de la formación social que se trate. En este caso los medios que regulan el orden jerárquico y distribuyen imperativamente los lugares a ocupar por el productor (escritor) y el apropiador (editor), son los *imperativos de demanda* canalizados por los editores mismos, además de los textos legales sobre los llamados «derechos de autor» dentro del Aparato Ideológico del Estado...

La capacidad determinante o voluntad influenciadora del editor (principalmente su conveniencia, la orientación del poder cultural y político al que sirve), se expresa en la promoción censura de los textos. Tan es así que cuando la escritura de Vallejo se hizo «proclive a la exaltación del comunismo», sufrió la censura de sus editores..., aunque en algunos casos traten de justificar *a posteriori* (con inevitable cinismo) actitudes que en un momento fueron la perfecta demostración de la apropiación ideológica indicada... [11]

Y Enrique Ballón Aguirre cita, como ejemplo de estas actitudes cínicas, el testimonio de Aurelio Miró Quesada, Director de la Academia Peruana de la Lengua y uno de los dueños y directores del diario *El Comercio* de Lima, quien, en 1961, justificaba del siguiente modo las razones por las que Vallejo tuvo que dejar sus colaboraciones en *El Comercio:*

Diversas razones de la época conspiraron para terminar una colaboración que, a través de los años, es para todos cada vez más valiosa. En agosto de 1930 cayó el gobierno de Leguía después de muchos años de represiva dictadura; y la agitación política que siguió vino a sumarse a la aguda depresión económica, por la que atravesaban los países de América, como consecuencia en buena parte, del «crack» de la Bolsa de New York de 1929. Desaparecieron las revistas *Mundial* y *Variedades; El Comercio* tuvo que suprimir su suplemento dominical; y hubo un recorte obligado de número de páginas y de colaboraciones del extranjero. Por otra parte, a la inseguridad política y económica se unió un fermento social bastante grave. Los desocupados marchaban con banderas rojas por las calles de Lima; el Apra, marxista e intolerante, se iniciaba con métodos terroristas; y en tales circunstancias, los artículos de Vallejo, escritos con prescindencia de

[9] Ibíd., *p. 234.*

[10] Ibíd., *p. 235.*

[11] *E. Ballón Aguirre, Prólogo a C. Vallejo,* Obra poética completa, *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp. XLIII-XLIV.*

nuestra situación política pero cada vez más proclives a la exaltación del comunismo, no resultaban adecuados a la posición ordenadora y antiextremista de *El Comercio.* [12]

Vallejo, en fin, tuvo que pagar un precio por su integridad. En carta del 12 de mayo de 1929, le decía a Pablo Abril de Vivero: «Mi dilema es el de todos los días: o me vendo o me arruino. Y aquí me he plantado porque ya me estoy arruinando. ¡Van a ser seis años que salí de América, y cero!». [13]

En 1926, en el artículo «La defensa de la vida», hacía unas duras denuncias contra la falta de responsabilidad de los artistas que califica de «burgueses», perfilándose así una concepción, que años más tarde —en *El arte y la revolución* (1931)— articulará, del artista socialista:

Yo no puedo consentir que la *Sinfonía Pastoral* valga más que mi sobrino de 5 años llamado Helí. Yo no puedo tolerar que *Los Hermanos Karamazof* valgan más que el portero de mi casa, viejo, pobre y bruto. Yo no puedo tolerar que los arlequines de Picasso valgan más que el dedo meñique del más malvado de los criminales de la tierra. Antes que el arte la vida. Esto debe repetirse hoy mejor que jamás, hoy que los escritores, músicos y pintores, se las arreglan para evadir la vida a todo trance. Conozco a más de un poeta moderno que suele encerrarse en su gabinete y sacar de allí versos desconcertantes de ingenuidad, ritmos habilísimos, frases en que la fantasía llega a espasmos formidables. ¿Su vida? La vida de este poeta se reduce a dormir hasta las dos de la tarde; levantarse, sin la menor preocupación, o, a lo más, bostezando de tranquilidad y aburrimiento y ponerse a almorzar con buenos cigarros hasta las 4 de la tarde; leer luego los periódicos y volver a su cuarto a forjar sus versos ultramodernos, hasta que vuelva a tener hambre a las 8 de la noche. A las 10 de la noche está en un café de artistas, comentando regocijadamente los dichos y hechos de los amigos y colegas y a la una de la mañana torna a su cuarto, a forjar nuevos versos asombrosos, hasta las 6 de la mañana, en que se queda dormido. Pero, de esta suerte de existencia no sale más; de allí no puede salir más que una gran técnica en el verso y una suma y sutil habilidad de composición. En cuanto a contenido vital, nada.

En estos poetas burgueses, que viven a sueldo de gobierno o con pensión c e familia, sobrevive la tara lacaya y sensual de su preocupación malabarística. Ni un átomo de zozobra sincera, de miedo a las disyuntivas eternas de las cosas o al hombre y el infortunio personal siquiera. Con dinero suficiente para subsistir mediocremente, carecen hasta de ansias circunstanciales, como la de comer y beber mejor. Estos artistas andan por el medio de las cosas, como diría Giraudoux. No van por la acera derecha por pereza de buscarse un contrapeso —instinto o ideal— para la acera izquierda. Y viceversa. Espíritus tranquilos, completos, equilibrados, prudentes, cobardemente dichosos. Ni se rompen un brazo en un tren, ni almuerzan demasiado nunca. No deben ni dan prestado. No sudan ni lloran. No se embriagan de alcohol ni pasan un insomnio. Orgánicamente ecuánimes, constituyen la imagen más pura de la muerte...

Estos artistas pretenden estafar a la vida. No lo lograrán. [14]

Vallejo apostaba en estos momentos, por consiguiente, por un arte que estuviera en favor de la vida, del hombre, un arte que se opusiera frontalmente a los artificios y malabarismos —vaciedades escapistas, signos, en suma, de irresponsabilidad— de las vanguardias. Esta actitud crítica le enfrentó a muchos de sus contemporáneos, a quienes atacó, de manera implícita, en los manifiestos «Poesía nueva» y «Se prohibe hablar al piloto», de 1926, y, de forma explícita, en *Contra el secreto profesional,* de 1927.

[12] *A. Miró Quesada, «César Vallejo en* El Comercio», El Comercio, *22 de agosto de 1961. Tomo la cita del prólogo de E. Ballón Aguirre,* op. cit., *p. XLIV.*

[13] *C. Vallejo,* Epistolario General, op. cit., *p. 191.*

[14] *C. Vallejo, «La defensa de la vida»,* El Norte, *Trujillo, 21 de noviembre de 1926, en* Crónicas, I: 1915-1926, op. cit., *p. 388.*

Aunque ciertamente hay en estos escritos la defensa de unos postulados artísticos, se vislumbra también ya en ellos el preanuncio de la crisis que le va a llevar al compromiso político. En «Poesía nueva» atacaba una estética basada en palabras nuevas, pero con ausencia de una sensibilidad nueva:

El telégrafo sin hilos, por ejemplo —decía Vallejo— está destinado, más que a hacernos decir «telégrafo sin hilos», a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes.

Y concluía:

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por la antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.

Es muy importante tomar nota de estas diferencias. [15]

En una sección de «Se prohíbe hablar al piloto» recogió unos versos en los que, en *El arte y la revolución* (1931), introdujo unas variantes y una nota a pie de página. Los versos de 1926 —las variantes de 1931 no merecen aquí destacarse— estaban muy estrechamente relacionados con el credo artístico vitalista de Vallejo:

Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres.

Hacedores de metáforas, no olvidéis que las distancias se anuncian de tres en tres.

Fraguadores de linduras, ved cómo viene el agua por sí sola, sin necesidad de esclusas; el agua, que es agua para venir y no para hacernos lindos.

Fraguadores de colmos, os conmino a presentaros de manos y una vez hecho esto, ya podéis hacer lo demás. [16]

Pero que en el credo artístico de Vallejo expuesto en estos textos se preanunciaba su compromiso, queda del todo claro cuando leemos la nota a pie de página que puso a estos versos en 1931, versos que, además, tituló en esa ocasión «Poesía e impostura»:

...añadir que el «hacedor» debe ser reemplazado por el conductor de vida *social* y de dolor derivado del *capitalismo.* (La cursiva es mía.)

[15] *«Poesía nueva» apareció en* Favorables París Poema, *n.° 1, París, julio de 1962; en* Amauta, *n.° 3, Lima, noviembre de 1926; en* Revista de Avance, *n.° 9, La Habana, agosto de 1926; y en* El arte y la revolución, *con variantes. Cito por* Crónicas, I: 1915-1926, op. cit., *p. 333. El manifiesto empezaba así,* ibíd., *p. 332: «Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos", y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras».*

[16] *«Se prohibe hablar al piloto», se publicó en* Favorables París Poema, *n.° 2, París, octubre de 1926; en* Amauta, *n.° 4, Lima, diciembre de 1926; y en* El arte y la revolución, *con variantes. Cito por* Crónicas, I: 1915-1926, op. cit., *p. 369. J. Franco comenta este manifiesto en,* César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio, *Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984, p. 21: «Al emplear los términos "hacedor" y "fraguador" en vez de "creador", Vallejo pone de relieve la desmitificación de la poesía que no es el resultado de la inspiración divina sino un* producto *como el del trabajador que produce cosas con sus materiales. Los poetas deben presentarse "de manos" porque la poesía es del hombre que hace, no del hombre como pensador o profeta».*

[17] Ibíd., *p. 371.*

En *Contra el secreto profesional* (7 de mayo de 1927), lanzó graves acusaciones «a la actual generación de América» por caer en las «mismas mentiras y convenciones de los hombres que nos precedieron», por hacer, en fin, una literatura vanguardista-formalista de imitación, carente de personalidad propia: «Esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América». [18] Los ataques iban dirigidos contra Neruda, Borges, Maples Arce... («Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy...» [19]) Y aseguraba que al escribir ese artículo quería invocar una actitud diferente:

Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc. Pues bien, en la actual generación de América nadie logra dar esa emoción. Y tacho a esos escritores de plagio grosero, porque creo que ese plagio les impide expresarse y realizarse humana y altamente. [20]

En mayo de 1928, en el artículo «Literatura a puerta cerrada», vuelve al tema de las vanguardias, introduciendo, en su argumentación, de forma más directa, el factor clasista, pues estos «plumíferos de gabinete», estos «hacedores» de una «literatura de pijama» son, afirma Vallejo, «hijos directos del error económico de la burguesía»:

El literato a puerta cerrada, no sabe nada de la vida. La política, el amor, el problema económico, el desastre cordial de la esperanza, la refriega directa del hombre con los hombres, el drama menudo e inmediato de las fuerzas y direcciones contrarias de la realidad, nada de esto sacude personalmente al escritor de puerta cerrada... Este infecto plumífero de gabinete es, en particular, hijo directo del error económico de la burguesía. Propietario, rentista, con prebendas o sinecuras de Estado o de familia, el pan y el techo le están asegurados y pueden escapar a la lucha económica, que es incompatible con el aislamiento individual. Tal es el más frecuente caso económico del literato de gabinete... En una sociedad de aburridos regoldantes y de explotadores satisfechos, la literatura que más place es la que huele a polilla de bufete. Cuando la burguesía francesa fue más feliz y satisfecha de su imperio, la literatura de mayor presencia fue la de puerta cerrada. A la víspera de la guerra, el rey de la pluma fue Anatole France. Hoy mismo, en los países donde la reacción burguesa se muestra más recalcitrante, como en la propia Francia, Italia y en España —para no citar sino países latinos—, los escritores de más inmediata influencia son Valéry, Pirandello y Gómez de la Serna, cuyas obras contienen, en el fondo, una evidente sensibilidad de gabinete. Ese refinamiento mental y ese juego de ingenio, trascienden a lo lejos al hombre que goza muellemente y a puerta cerrada.

Frente a esta literatura de pijama, que como el aire confinado de las piezas cerradas, tiende actualmente hacia arriba, pero para evaporarse, también como ese aire, muy pronto se agolpa ante los pulmones naturales del hombre, la libre inmensidad de la vida. [21]

[18] *«Contra el secreto profesional»,* Variedades, *Lima, 7 de mayo de 1927, en* Crónicas, II: 1927-1938, *ed. de E. Ballón Aguirre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 120.*

[19] Ibíd., *p. 120.*

[20] Ibíd., *p. 122.*

[21] *«Literatura a puerta cerrada»,* Variedades, *Lima, 26 de mayo de 1928, en* Crónicas, II: 1927-1938, op. cit., *pp. 260-261. En la versión que recogió en* El arte y la revolución *(Barcelona, Ed. Laia, 1978, pp. 95-96) introdujo importantes variantes. Le dio el título: «Literatura a puerta cerrada o los brujos de la reacción»; desaparecieron las alusiones al libro de Cocteau,* Le Secret Professionnel, *añadió una cita de Upton Sinclair: «El artista que triunfa en su época, es un hombre que simpatiza con las clases reinantes de dicha época, cuyos intereses e ideales interpreta, identificándose con ellos», y cambió la referencia a Gómez de la Serna por la de Ortega y Gasset.*

Enrique Ballón Aguirre llega a la conclusión, tras analizar algunos de estos artículos, de que Vallejo se veía abocado a establecer unos lazos entre su concepción de la poesía y la función social y política de ésta:

Pronto la poética de Vallejo requerirá la toma de posición integral del trabajador que escribe, el *compromiso* de la acción social y de la Historia, con lo cual esa desalienación adquiere el peso pleno de su integración conceptual. El poder de inventar relaciones nuevas entre las palabras (la composición formal del texto) impone una resonancia subversiva que no puede contentarse con la sinecura de la vacuidad ideológica en la comunicación; ni tampoco con el *ego-grama* de una poética obsedida en contemplar su propio ombligo. La escritura de Vallejo apunta a la escuela política de sus contenidos valorativos, enseñándonos, finalmente, que el hombre es más importante que la poesía. [22]

Pero se trata de un proceso que no estuvo carente de vacilaciones y contradicciones. A finales de 1927, en «Los artistas ante la política», Vallejo quería alertar a los artistas de errores como, ni más ni menos, los de Diego Rivera, diferenciando entre «propaganda política y creación política». Aquí está todavía muy lejos de la concepción del arte que de 1928 a 1931, en los artículos que de esos años comentaré más abajo, tenía. Porque ahora, en 1927, todavía se resistía a que el artista, a pesar de su condición de «sujeto político» —que aceptaba plenamente, así lo testimonia este artículo—, renunciara al fuego sagrado, a «la taumaturgia del espíritu».

El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política, probaría chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética. Pero ¿en qué esfera deberá actuar políticamente el artista? Su campo de acción política es múltiple: puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano; capitanear un grupo de voluntades cívicas, como cualquier estadista de barrio; dirigir un movimiento doctrinario nacional, continental, racial o universal, a lo Rolland. De todas maneras, puede, sin duda, militar en política el artista; pero ninguna de ellas responde a los poderes de creación política, peculiares a su naturaleza y personalidad propias. La sensibilidad política del artista se produce, de preferencia y en su máxima autenticidad, creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresadas y, por lo tanto, limitadas, de un momento político cualquiera, y más puras que cualquier cuestionario de preocupaciones o ideales periódicos de política nacionalista o universalista. El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar una nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política en la naturaleza humana...

El artista debe, antes que gritar en las calles o hacerse encarcelar, crear, dentro de un heroísmo tácito y silencioso, los profundos y grandes acueductos políticos de la humanidad, que sólo con los siglos se hacen visibles y fructifican, precisamente, en esos idearios y fenómenos sociales que más tarde suenan en la boca de los hombres de acción o en la de los apóstoles y conductores de opinión...

Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, ¿a quién le tocaría aquella gran taumaturgia del espíritu? [23]

[22] *E. Ballón Aguirre, Prólogo a C. Vallejo,* Obra poética completa, op. cit., *p. XXXVII.*

[23] *«Los artistas ante la política»,* Mundial, *Lima, 31 de diciembre de 1927, en* Crónicas, II: 1927-1938, op. cit., *pp. 209-210.* Cfr. *J. Franco,* César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio, op. cit., *p. 214: «En 1927, el muralista mexicano Diego de Rivera, miembro del Partido Comunista y antiimperialista, dio a conocer una serie de pronunciamientos sobre arte socialista. Uno de ellos apareció en* Amauta *de enero de 1927. Diego Rivera proclamaba, en forma directa, el fin del arte burgués y el amanecer de una era de arte colectivo. Sus declaraciones suscitaron una respuesta de Vallejo, quien vio en ellas otra errónea tentativa más por poner el programa delante de la creatividad».*

En «Literatura proletaria», publicado en el *Mundial* de Lima el 21 de septiembre de 1928, pero fechado en agosto de 1928, un par de meses antes de emprender su primer viaje a Rusia, aunque manejaba cuestiones candentes de la literatura revolucionaria y aludía a políticos y autores rusos con gran desenvoltura, estaba todavía muy alejado de la ortodoxia de la que iba a hacer gala unos meses más tarde. Además, es sumamente interesante comparar la versión primera de este artículo con la versión revisada que recogió en *El arte y la revolución,* entre otras cosas porque permite este cotejo comprobar la evolución ideológica que, en muy poco tiempo se produjo en Vallejo. En septiembre de 1928 escribía:

Por orden administrativa del primero de julio de 1925, el Soviet ha declarado la existencia oficial de la literatura proletaria, «La lucha de clases —dice uno de los considerandos del decreto— debe continuar en literatura como en todas las demás esferas sociales. En una sociedad de clases, no existe ni puede existir un arte neutro».

La Vapp —Asociación Pan-rusa de los escritores proletarios— secundando el espíritu del estatuto oficial, traza el carácter de la literatura proletaria en los siguientes términos: «La literatura —declara— es una incomparable bomba de combate. Si, como Marx lo ha observado ya, es innegable que las ideas directrices de una época son siempre las ideas de una clase dirigente, la dictadura del proletariado es incompatible con la denominación de una literatura no proletaria. En las actuales condiciones, la literatura es, pues, uno de los campos donde la burguesía libra su ofensiva suprema contra el proletariado.» [24]

Esta definición respondía, según Vallejo, a criterios artísticos en función de los intereses políticos del Estado, algo que han pretendido llevar también a la práctica los gobiernos reaccionarios de todos los tiempos. Pero si comprendía las razones de los políticos para adoptar esta actitud, añadía:

Sin embargo, muy diverso es y debe ser el concepto que los artistas tienen del arte. Cuando Haya de la Torre me subraya la necesidad de que los artistas ayuden con sus obras a la propaganda revolucionaria en América, le repito que, en mi calidad genérica de hombre encuentro su exigencia de gran giro político y simpatizo sinceramente con ella, pero en mi calidad de artista, no acepto ninguna consigna o propósito, propio o extraño, que aún respaldándose de la mejor buena intención, someta mi libertad estética al servicio de tal o cual propaganda política. Una cosa es mi conducta política de artista, aunque, en el fondo, ambas marchan siempre en acuerdo, así no lo parezca a la simple vista. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución, pero, como artista, no está en manos de nadie, ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas. ¿Los escritores rusos han rechazado el marco espiritual que les impone el Soviet? Lo ignoramos. [25]

Se ocupaba, a continuación, del debate que había en el Soviet en torno al tema de la literatura proletaria, distinguiendo entre la postura de Lenin y la de Trotsky. Vallejo toma partido, en este artículo, por la de Trotsky. Porque si Lenin quería que el arte «sea un instrumento del Estado para realizar una doctrina política», Trotsky, «examinando más ampliamente el problema, extiende el criterio proletario del arte a más vastos y profundos dominios del espíritu y declara que ningún poeta ruso de la Revolución, empezando por Block y Gorki, ha logrado realizar aquellos trazos esenciales del arte proletario». Luego citaba la opinión de Boris Filniak, que denunciaba el peligro de encerrar al arte «dentro del catecismo espiritual del Estado comunista» y la de Gorki,

[24] *«Literatura proletaria»,* Mundial, *Lima, 21 de septiembre de 1928, en* Crónicas, II: 1927-1938, op. cit., *p. 297.*

[25] Ibíd., *p. 298.*

cuyo concepto del arte respondía a «un criterio moral del arte y no a un criterio estético, en el sentido vital y creador de este vocablo» (por lo que no debía estar Vallejo de acuerdo con él). Y, finalmente, apostillaba:

Aún no se ha llegado en Rusia a dar con la naturaleza de la literatura proletaria. Mientras quiera dominar en el debate un criterio extraño a las leyes sustantivas del arte, tal como el criterio político o el moral, la cuestión seguirá cada vez más obscura y confusa.[26]

Pues bien, en la versión que recogió de este artículo en *El arte y la revolución,* daba la razón a Lenin sobre Trotsky y dejaba prácticamente de lado sus propias opiniones para transcribir lo que acerca del tema Lenin y Copnez, el delegado de la Internacional Comunista, habían dicho ante el segundo Congreso Mundial de Escritores Revolucionarios:

Al criterio leninista y oficial del Soviet, que quiere que aquél sea un instrumento del Estado para realizar la dictadura obrera y la revolución mundial, ha sucedido el de Trotsky, quien extiende el criterio del arte proletario a más vastos y profundos dominios del espíritu.

Cita a Lenin:

La literatura proletaria debe ser una literatura de clase y una literatura de partido. Ella debe inspirarse en la idea socialista y en la simpatía por los trabajadores, que encarnan y luchan por la realización de aquella idea. Esta literatura fecundará la última palabra del pensamiento revolucionario de la humanidad, por la experiencia y la actividad viviente del proletariado socialista.

Y añade CV a continuación:

Así, pues, la literatura proletaria debe servir los intereses de clase del proletariado y, específicamente, debe enmarcarse dentro de las directivas y consignas prácticas del Partido Comunista, vanguardia de las masas trabajadoras. En otros términos, literatura proletaria equivale a literatura bolchevique. Copnez, delegado de la Internacional Comunista ante el segundo Congreso Mundial de Escritores Revolucionarios, decía: «El actual período de agravación de los antagonismos del sistema capitalista, exige a la literatura revolucionaria hacerse proletaria. Si el escritor no se hace revolucionario por puro afán de publicidad, por pura gana demagógica, á fin de hacerse popular, sino "porque está penetrado de un odio ardiente a la sociedad capitalista y porque está dispuesto a consagrar su talento a la destrucción de esta sociedad" (dos características esenciales del arte bolchevique anotadas por nosotros C.V.), la lógica inflexible de su propio esfuerzo hacia la revolución, tiene que conducirlo a la literatura proletaria.»[27]

El artículo «El espíritu polémico», publicado en septiembre de 1928 pero con toda seguridad escrito antes de octubre, en esta etapa de tanteo ideológico, de pasos adelante y atrás, anterior al primer viaje a Rusia, hace una lectura personal de Hegel y de Marx que le permite —aunque, según ha observado Américo Ferrari, «con cierta confusión o torpeza en el manejo de algunos conceptos que no parecen serle muy familiares»—[28] una nueva concepción del hombre, al que le confiere protagonismo y responsabilidad en la creación de la historia:

Nuestro tiempo no es nada liberal ni eclecticista. Dentro del propio espíritu nuevo —creado, en gran parte, por el materialismo histórico—, el sentido fatalista de Marx no logra ahogar total-

[26] Ibíd., *p. 299.*

[27] *C. Vallejo,* El arte y la revolución, op cit., *pp. 65-67.*

[28] Cfr. *A Ferrari, «Poesía, teoría, ideología», en J. Ortega,* César Vallejo. El escritor y la crítica, *Madrid, Taurus, 1981 (2.ª ed.), p. 399.*

mente nuestra inquietud ética. La dialéctica de Hegel —cuyo fatalismo subsiste en la base filosófica de la ciencia revolucionaria de Marx— es un humo que se aleja rápidamente de la nueva conciencia, dispersado por el viento de los acontecimientos modernos. Lo que del marxismo importa más a la humanidad —dice Eastman— no es lo que hay en él de vestigios metafísicos a la alemana, sino su fuerza estrictamente científica para enfocar la historia y para poner en nuestras manos una técnica realmente transformadora de la sociedad.

Allí donde empieza la metafísica hegeliana, con su ecuación fatal de los *contrarios,* allí termina la influencia de Marx en nuestra época y su poder creador del porvenir. El hombre verdaderamente nuevo está adquiriendo una conciencia rigurosa de la capacidad creadora y libre de su voluntad, junto con un austero sentimiento de la responsabilidad humana ante la historia... El sentimiento revolucionario —creado por Marx— prueba precisamente que la historia está siempre en una balanza, cuyos platillos siguen un mecanismo —no ya secreto, misterioso o ajeno a la voluntad humana— sino entrañado a tales o cuales apatías o esfuerzos de los hombres.[29]

A la carta de Vallejo a Pablo Abril de Vivero del 27 de diciembre de 1928 en la que —a ella me refería al comienzo de estas páginas— le anunciaba su disposición a luchar contra «la actual estafa capitalista, para echar abajo este estado de cosas»,[30] siguió la firma del «Documento», fechado el 29 de diciembre de 1929, de los comunistas peruanos exiliados en París. Vallejo, uno de los firmantes, se adhería a José Carlos Mariátegui en la polémica histórica con Víctor Haya de la Torre.[31] El «Documento», firmado, además, por Armando Bazán, Juan J. Paiva, Eudocio Ravines, Jorge Seoane y Demetrio Tello:

A los compañeros del Perú:
Camaradas: después de una apreciación tan objetiva como es posible obtenerla desde aquí, de la realidad social-económica del Perú y América Latina, después del prolongado debate sostenido sobre esenciales puntos doctrinarios, en vista de las declaraciones publicadas editorialmente en *Amauta* y *Labor,* hemos decidido constituir una célula del Partido Socialista del Perú, la que se halla actualmente en funciones.

La ideología que adoptamos es la del marxismo y la del leninismo militantes y revolucionarios, doctrina que aceptamos íntegramente, en todos sus aspectos: filosófico, político y económico-social. Los métodos que sostenemos y propugnamos son los del socialismo revolucionario ortodoxo. No solamente rechazamos sino que combatimos y combatiremos en todas las formas, los métodos y las tendencias de la social-democracia y de la II Internacional.

Nuestra tarea en París tiende a una doble finalidad: la primera, formar militantes capaces, preparados para interpretar la realidad, mediante un conocimiento integral de la ciencia marxista-leninista, que más tarde se pongan al servicio exclusivo de la clase obrera. La segunda finalidad es la de mantenernos en constante comunicación con todos los grupos y centros que se constituyan en el Perú o que se hallen constituidos.

Para llenar la primera finalidad, ampliando nuestra acción, hemos fundado el «Centro Latinoamericano de Estudios Marxistas», cuyas actividades han comenzado ya. En él tendrán cabida todos los elementos simpatizantes.[32]

[29] *«El espíritu polémico»,* Mundial, *Lima, 2 de noviembre de 1928 (pero fechado en París, septiembre de 1928), en* Crónicas, II: 1927-1938, op. cit., *pp. 314-315.*

[30] Cfr. *nota 6.*

[31] *«Tesis sobre la acción por desarrollar en el Perú», en* Crónicas, II: 1927-1938, op. cit., *pp. 324-345; y el libro de R. Martínez de la Torre,* Apuntes para una interpretación marxista del Perú, *II, Lima, Librería y Distribuidores Bendezú, 1968, pp. 289 y ss.*

[32] *C. Lévano, «Vallejo, militante obrero»,* Homenaje internacional a César Vallejo, *en* Visión de Perú, *n.º 4, julio 1969, p. 130.*

Si bien en la carta a Pablo Abril de Vivero había añadido Vallejo la apostilla: «Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas»,[33] no hay que dudar, por ello, de su filiación comunista ni de que progresivamente fuera acrecentando sus conocimientos de la teoría marxista. El contenido de este «Documento», en el que se declaraba miembro de una célula marxista-leninista, así como lo escrito en *Rusia en 1931, El arte y la revolución, Rusia ante el segundo Plan Quinquenal, Tungsteno, Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz,* etc., ofrecen datos más que suficientes para contrastar, en fin, lo que en la carta le decía Vallejo a Pablo Abril de Vivero respecto a que no era «revolucionario por ideas aprendidas». Se ha querido a veces utilizar esta referencia para poner en entredicho la ideología marxista de Vallejo.

En 1929 revisó sus manuscritos de *Poemas en prosa* y *Contra el secreto profesional.* Su ideología marxista aflora, aquí y allá, en ambos libros. Uno de los *Poemas en prosa,* «Las ventanas se han estremecido...», termina así:

¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida! ¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida! ¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre todo lo que pudo dejarse en la vida![34]

En una nota de *Contra el secreto profesional,* «Concurrencia capitalista y emulación socialista», argumentaba:

¡Quién vuela más lejos! ¡Quién da mejores puñetazos! ¡Quién nada más! ¡Quién bate el *record* de velocidad, de duración, de altura, de peso, de resistencia, de intensidad! ¡Quién hace más dinero! ¡Quién danza más! *Record* de ayuno, de canto, de risa, de matrimonios, de divorcios, de asesinatos, etc.

Este es el criterio capitalista de todo progreso... Ya nadie hace nada sin mirar al rival. El hombre se mueve por cotejo con el hombre. Es una justa, no ya de fuerzas que se oponen francamente, que sería más noble y humano, sino de fuerzas que se comparan y rivalizan, que es necio, artificioso y antivital...

Muerto el capitalismo e instaurado el socialismo, el hombre cesará de vivir comparándose con los otros, para vencerlos. El hombre vivirá entonces solidarizándose y, a lo sumo, refiriéndose emulativa y concéntricamente a los demás. No buscará batir ningún *record.* Buscará el triunfo libre y universal de la vida.

Al régimen de la concurrencia capitalista, sucederá el régimen de la emulación socialista.[35]

En otra nota del mismo libro, «Explicación de la Historia», decía:

Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas.[36]

En «Del Carnet de 1929», afirmaba:

[33] Cfr. *nota 6.*

[34] *C. Vallejo,* Poemas en prosa, Contra el secreto profesional, Apuntes biográficos, *Barcelona, Laia, 1977, p. 18.*

[35] Ibíd., *pp. 36-37.*

[36] Ibíd., *p. 40.*

La piedad y la misericordia de los hombres por los hombres. Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría.[37]

En «Del Carnet de 1929 (septiembre) y 1930», había escrito:

No es poeta el que hoy pasa insensible a la tragedia obrera. Paul Valéry, Maeterlinck, no son.[38]

Vallejo, que en 1929 había hecho un segundo viaje a Rusia, fue censurado por los artículos políticos que mandaba al Perú, viéndose obligado a renunciar a sus colaboraciones en *Mundial* y en *Variedades,* que había iniciado en 1925 y 1926. En diciembre de 1930 fue expulsado de Francia por razones políticas y se trasladó a España, en donde se afilió al Partido Comunista.[39] En España publicó *Rusia en 1931,* que tuvo un gran éxito editorial, *El arte y la revolución* y *Tungsteno.*

Había dirigido el libro *Rusia en 1931,* «al gran público».[40] La literatura sobre Rusia, que en los años 30 iba a tener en España una enorme acogida, solía ser informativa, de divulgación.[41] *Rusia en 1931* pretendió también este fin, con la variante de que fue concebido además como un libro de propaganda, en alguna manera teórico, al servicio de la revolución. En una nota preliminar había escrito Vallejo que su propósito era

una imagen del proceso soviético, interpretada objetiva y racionalmente y desde cierto plano técnico. Trato de exponer los hechos tal como los he visto y comprobado durante mis permanencias en Rusia, y trato también de descubrirles, en lo posible, su perspectiva histórica, iniciando a los lectores en el conocimiento más o menos científico de aquéllos, conocimiento científico sin el cual nadie se explica nada claramente. Mi esfuerzo es, a la vez, de ensayo y vulgarización.[42]

Habría que destacar del libro cuatro aspectos, relativos a la arquitectura urbana, al teatro, al cine y a los productores de creaciones artísticas y literarias.

Vallejo descubrió en Moscú el arquetipo de la ciudad socialista del futuro y, comparándola con Nueva York —algo que por esas fechas también había hecho García Lor-

[37] Ibíd., *p. 71. Esta idea aparece poéticamente recreada en «Masa», poema incluido en* España, aparta de mí este cáliz.

[38] Ibíd., *p. 74.*

[39] *«Esta expulsión* —cfr. *J. Franco,* César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio, op. cit., *p. 229— fue su primera y brutal lección sobre compromiso político, pues era obvio que desde su viaje a Rusia la policía se había interesado activamente por sus andanzas y registraba sus visitas a la librería Humanité, su asistencia a mítines y sus visitas a las casas de otras personas comprometidas políticamente. Su militancia también le costó parte de sus medios de vida, pues sus artículos para* Variedades *y* Mundial, *de tono cada vez más político, ya no eran tan bien recibidos.» Según G. Vallejo,* Apuntes biográficos, op. cit., *p. 119, al ser censurado el nuevo tono de sus artículos en* Variedades *y* Mundial, *fue él quien renunció. Se afilió al Partido Comunista de España* (cfr. *G. Vallejo,* Apuntes biográficos, op. cit., *p. 125) y enseñó lecciones de marxismo a grupos de jóvenes estudiantes. A. Serrano Plaja fue uno de sus discípulos durante el exilio de Vallejo en Madrid: «Nos reuníamos con él en las trastiendas de los bares y cafés. Nos hablaba de Hegel y de Marx. En esa época le concedía yo bajo palabra de honor el crédito que tenía».* Cfr. *F. Caudet, Introducción a A. Serrano Plaja,* El hombre y el trabajo, *Madrid, Ediciones de la Torre, 1978, pp. XXX-XXXI.*

[40] *C. Vallejo,* Rusia en 1931, *Lima, Editorial Gráfica Labor, 1965, 3.ª ed., p. 8.*

[41] Cfr. *J. Esteban, «Editoriales y libros de la España de los años treinta»,* Cuadernos para el Diálogo, *Madrid, n.º 32, diciembre de 1972, pp. 298-302.*

[42] *C. Vallejo,* Rusia en 1931, op. cit., *pp. 8-9.*

ca—,[43] quiso evidenciar las diferencias existentes entre el sistema socialista y el capitalista:

Contemplando el panorama de Moscú, desde una de las torres del Kremlin —escribía Vallejo—, pienso en la ciudad del porvenir. ¿Cuál será el tipo de la urbe futura? La ciudad del porvenir, la urbe futura, será la ciudad socialista. Lo será en el sentido en que Walt Whitman concibe el tipo de la gran ciudad: como el hogar social por excelencia, donde el género humano realiza sus grandes ideales de cooperación, de justicia y de dicha universales. Lo será en el sentido en que Marx y Engels la conciben: como la forma más avanzada de las relaciones colectivas, cuando la sociedad cesa de ser una jauría de groseros individualismos, un lupanar de instintos bestiales —y menos que bestiales, viciosos—, para empezar a ser una estructura política y económica esencialmente humana, es decir, justa y libre y de una libertad y justicia dialéctica.[44]

Pues bien, frente a este espacio ideal y ejemplar, que recuerda el falansterio de Fourier o la ciudad utópica descrita por Zola en uno de sus cuatro evangelios, *Travail*,[45] se erigía el antimodelo, Nueva York, la ciudad de un sistema, que como ella, no tenía futuro:

El simple espectáculo de sus maravillas mecánicas no la inviste del título ni de las cualidades suficientes para ser la urbe del futuro. Estas maravillas mecánicas constituyen apenas uno de los materiales —el más anodino— del tipo de ciudad a que aspira la humanidad... A Nueva York le falta, pues, la socialización integral del trabajo, de las fábricas y de los productos... Para que las maravillas mecánicas y eléctricas de Nueva York hagan de esta urbe la ciudad del porvenir, deben ser socializadas en su creación y en su aprovechamiento. Si esto no sucede y si, por el contrario, el trabajo y los productos se basan, como hasta ahora, en la injusticia, en la explotación de la mayoría por una minoría y en la división de clases, Nueva York seguirá siendo una selva de acero en que se desarrolla el drama regresivo y casi zoológico de millones de indefensos trabajadores, devorados por unos cuantos patronos, y sus maravillas industriales —tan decantadas y exageradas— seguirán siendo el producto sangriento e inhumano de ese drama.[46]

Las representaciones de teatro que vio en la Unión Soviética contribuyeron de una manera decisiva a la concepción de lo que luego llamaría la «Estética del Trabajo».[47] Refiriéndose a una obra de teatro en la que la acción transcurría en una fábrica, de modo que irrumpían en la escena los ruidos de las máquinas, llegaba a estas conclusiones:

Mientras los demás teatros del mundo no salen de los consabidos decorados a base de residencias burguesas, castillos condales o, a lo sumo, de alquerías pastoriles, he aquí que los *regisseurs* rusos movilizan en la escena, por primera vez en la historia, las fábricas e instalaciones electromecánicas, es decir, la atmósfera más pesada y a la vez más fecunda del trabajo moderno. Hela

[43] Cfr. *«Federico García Lorca parla per as obrers catalans»,* L'Hora, *27 de septiembre de 1935, reproducida en F. Caudet, «Lorca. Por una estética popular (1929-1936)»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *n.° 435-436, septiembre-octubre de 1986, p. 777.*

[44] *C. Vallejo,* Rusia en 1931, op. cit., *pp. 18-19.*

[45] Cfr. *E. Zola,* Travail, *París, Bibliothèque Charpentier, 1901.*

[46] *C. Vallejo,* Rusia en 1931, *op. cit., pp. 19-21.*

[47] *En «Del Carnet de 1934»,* El arte y la revolución, op. cit., *p. 152, había anotado: «El instinto del trabajo es cronológica y jerárquicamente, el primero entre todos, antes que el sexo y que el de la conservación. Lo primero que hace un niño al nacer es un esfuerzo (grito, movimiento, gesto) para contrarrestar un dolor, malestar o incomodidad. Este instinto puede llamarse el de la lucha por la vida (instinto del trabajo), base de una nueva estética: la* estética del trabajo.» *A la «estética del trabajo» le ha dedicado Julio Vélez un interesante capítulo de su tesis doctoral:* César Vallejo. Poesía última. El hombre como expresión de un tiempo y un espacio concretos, *Universidad Autónoma de Madrid, 1987.*

aquí, en su auténtica y maravillosa realidad, con todos sus resortes estéticos y su dinámica creadora. Es la *mise en scène* del trabajo.[48]

En cuanto al cine ruso, Vallejo sintió por él un entusiasmo casi desbordante. En París, hacia 1928, había descubierto, fue toda una revelación, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein.[49] En uno de sus viajes a Rusia tuvo ocasión de ver *La línea general,* cinta que consideró, por un lado, «una revolución de los medios de la técnica y de los fines del cinema», y, por otro lado, una muestra ejemplar de lo que había empezado a denominar la «Estética del Trabajo». Comentando está película, decía:

El trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte. Los elementos temáticos, la escala de imágenes, el *decoupage,* la cesura de la composición, todo en la obra de Eisenstein parte de la emoción del trabajo y concurre a ella. Todo en aquélla gira en torno al novísimo mito de la producción: la masa, la clase social, la conciencia proletaria, la lucha de clases, la revolución, la injusticia, el hambre, la naturaleza con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista e implacable. ¿Qué vemos y sentimos en el fondo de estas formas del proceso social? El trabajo, el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos. No es la masa lo más importante, sino el movimiento de la masa, el acto de la masa, como no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia (desde Heráclito a Marx)... El trabajo es el padre de la vida, el centro del arte. Las demás formas de la actividad social no son más que expresiones específicas y diversificadas del acto primero de la producción económica: el trabajo.[50]

La comparación con el cine que se hacía en el mundo capitalista era inevitable. Este capítulo sobre Eisenstein concluye con esta exclamación: «¡Qué lejos andamos aquí de Hollywood y todo su *dressing room* de decadencia y pacotilla!»[51]

En lo tocante al arte y a la literatura, al descubrir Vallejo en Rusia una nueva realidad social, una revolución en marcha, la praxis marxista-leninista, que era la negación del mundo burgués americano y parisino —los resortes de París, había escrito en una carta, eran «más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América»—,[52] cuanto había escrito contra las vanguardias, contra «los plumíferos de gabinete» y contra «la literatura de pijama»,[53] empezaba a tener ahora una más clara dimensión ideológica. El rechazo de esos plumíferos en pijama, que en un principio había tenido que ver sobre todo con una concepción vital y humana del arte, iba acompañado ahora de un rechazo más profundo. Porque se trataba de combatir una concepción del arte que se había convertido en una coartada útil para la sociedad capitalista. En el análisis que hizo de ese arte en *Rusia en 1931,* desde una perspectiva ideológica, entraba también la en él ya arraigada concepción vital/humana del arte;

[48] *C. Vallejo,* Rusia en 1931, op. cit., *pp. 124-125. En la página 126 había puesto esta nota: «Todo el teatro ruso es político y, más aún, teatro de la producción, teatro del trabajo».*

[49] *Según G. Vallejo,* Apuntes biográficos, op. cit., *pp. 112-113, Vallejo, a partir de 1927-1928, «empieza a estudiar la realidad social y el fenómeno marxista: asiste a charlas y reuniones en las que se exponen y discuten problemas socio-económicos, lee folletos y libros que tratan de la lucha de clases, de la organización socialista del trabajo, se interesa en los autores y en los filmes soviéticos, y asiste, entre otros, a la representación de* El acorazado Potemkin, *que le revela una dimensión desconocida de este mundo.»*

[50] *C. Vallejo,* Rusia en 1931, op. cit., *pp. 219-220.*

[51] Ibíd., *p. 225.*

[52] Cfr. *nota 4.*

[53] *«Literatura a puerta cerrada»,* art. cit., *pp. 260-261, passim.*

La concepción soviética del arte —escribía Vallejo— no admite la teoría de ciertas capillas literarias burguesas, según la cual las leyes artísticas son totalmente distintas de las leyes de la vida. Esta fórmula, aparte de ser arbitraria, es delicuescente y casuística, y expresa la manía cerebralista morbosa de las estéticas capitalistas.[54]

Difícilmente se podía escribir una más mordaz descalificación de las vanguardias, tema que le había ocupado años antes y sobre el que volverá en *El arte y la revolución.*[55] Y Vallejo continuaba argumentando:

No hay literatura apolítica, no la ha habido ni la habrá nunca en el mundo. La literatura rusa defiende y exalta la política soviética.

Guerra a la metafísica y a la psicología. Sólo las disciplinas sociológicas determinan el alcance y las formas esenciales del arte. Los asuntos y problemas de que trata la literatura rusa corresponden estrictamente al pensamiento dialéctico de Marx.

La inteligencia trabaja y debe trabajar siempre bajo el control de la razón. Nada de superrealismo, sistema decadente y abiertamente opuesto a la vanguardia intelectual soviética. Nada de freudismo, ni de bergsonismo. Nada de *complejo, libido,* ni *intuición,* ni *sueño.* El método de creación artística es y debe ser consciente, realista, experimental, científico.

Los temas literarios son la producción, el trabajo, la nueva organización de la familia y de la sociedad, las peripecias y luchas ineluctables para crear el espíritu del hombre nuevo, con sus sentimientos colectivos de emulación creadora y de justicia universal.

En la literatura rusa hay dos maneras de enfocar la realidad social: la vía destructiva de beligerancia y propaganda mundial contra el espíritu y los intereses burgueses y reaccionarios, de una parte, la vía constructiva del nuevo orden y de la nueva sensibilidad. En esta última se distinguen, a su vez, dos movimientos concéntricos: proletarización de la sociedad entera y socialización del Estado proletario.

Ha pasado el tiempo de las escuelas y cenáculos literarios en Rusia. No queda ni akeísmo, ni presentismo, ni futurismo, ni constructivismo. No hay más que la F.U.D.E.R. (Frente Unico de Escritores Revolucionarios), cuyo espíritu y experimentos técnicos pueden generalizarse en la doctrina general del *realismo heroico.*[56]

Y, poco más adelante, concluía:

«El arte realmente revolucionario persigue, ante todo, el objetivo de la propaganda» —pensaba Erwin Piscator al fundar el Teatro del Proletariado de Berlín—. Jorge Grosz decía asimismo hace poco: «El artista de nuestros días no puede escoger sino entre el arte de mera técnica y el arte de propaganda por la lucha de clases. Si no quiere ser un fracasado, habrá de optar por lo último».[57]

Pero eran los escritores y artistas rusos, la antítesis de los literatos de «gabinete» y «pijama», quienes le habían ofrecido el modelo a seguir:

El escritor revolucionario lleva una vida de acción y dinamismo constantes. Viaja y está en contacto directo con la existencia campesina y obrera. Vive al aire libre, palpando en forma in-

[54] *C. Vallejo,* Rusia en 1931, op. cit., *p. 124.*

[55] Cfr. *«Poesía nueva» (nota 15) y «Se prohíbe hablar con el piloto» (nota 16) y «Autopsia del superrealismo», en* El arte y la revolución, op. cit., *pp. 83-89. En «Chaliapin y el nuevo espíritu»,* Mundial, *Lima, 19 de julio de 1929, en* Crónicas, II: 1927-1938, op. cit., *p. 439, después de denunciar que este bajo se había salido de las filas de la izquierda, tal vez por un deseo de ganar más dinero, decía «Sólo queremos constatar que, aún siendo el más grande cantor de la época, ha preferido un arte liberal,* au-dessus de la melée, *a una estética beligerante y selectiva, que excluye y combate lo que no expresa el espíritu nuevo. Ha preferido una fórmula conciliadora de la que, sin embargo, anda proscrita toda pasión revolucionaria.»*

[56] *C. Vallejo,* Rusia en 1931, op. cit., *pp. 89-90.*

[57] Ibíd., *p. 216 (nota 1).*

mediata y viviente la realidad social y económica, las costumbres, las batallas políticas, los dolores y alegrías colectivos, los trabajos y el alma de las masas. Su vida es un laboratorio austero donde estudia científicamente su rol social y los medios de cumplirlo. El escritor revolucionario tiene conciencia de que él, más que ningún otro individuo, pertenece a la colectividad y no puede confinarse a ninguna *torre de marfil* ni al egoísmo. Ha muerto en Rusia el escritor de bufete y de levita, libresco y de monóculo, que se sienta día y noche ante un montón de volúmenes y cuartillas, ignorando la vida en carne y hueso de la calle. Ha muerto, asimismo, el escritor bohemio, *soñador,* ignorante y perezoso.

La literatura soviética participa, en cierta medida, del antiguo realismo y del antiguo naturalismo, pero los excede en sus bases históricas y en sus secuelas creadoras. Ella no es una escuela, sino un trance viviente y entrañable de la vida cotidiana. De aquí su diferencia sustancial de todas las demás literaturas de la historia.[58]

En *El arte y la revolución,* «libro de pensamientos», así lo llamaba Vallejo según su viuda,[59] reunió una serie de reflexiones sobre las relaciones —lo indica ya el título—, entre el arte y la revolución. Vallejo, en enero de 1932 escribía desde Madrid: «Estoy corrigiendo *El arte y la revolución.* Ya con las correcciones y modificaciones que he hecho, el contenido, el alcance y el valor sustantivo del libro —como pensamiento y acción revolucionaria— han quedado de lo más logrado».[60] He mencionado más arriba que en este libro incorporó viejos artículos, en los que introdujo importantes variantes que reflejan, de modo inequívoco, cómo la ideología marxista había calado en su discurrir acerca de cuestiones de poestética.

Vallejo, que en «Del Carnet de 1929-1930 *(Cuaderno verde)*» había hecho esta anotación: «La política lo penetra todo ahora. Se difunde enormemente. De ahí que los intelectuales se meten en ella y no siguen indiferentes como antes. Porque siempre ha habido injusticia y se ha muerto de hambre el obrero y lo han baleado. Y nadie dijo nada. Hoy la conciencia política se agranda y transparenta»,[61] se pregunta en *El arte y la revolución:* «¿Qué es un artista revolucionario?»[62]

Después de distinguir entre el artista revolucionario, el bolchevique y el socialista, decía del primero: «Revolucionario, política y artísticamente, es y debe ser siempre todo artista verdadero, cualquiera que sea el momento o la sociedad en que se produce».[63] A este artista lo situaba en un plano internacional, en el que

el régimen social dominante es el capitalismo, contra el cual la única manera que tienen esos artistas de ejercer su acción revolucionaria, es trabajando según los principios e intereses soviéticos, que son los intereses y principios revolucionarios mundiales.[64]

En cuanto al arte bolchevique, había pergeñado la siguiente definición-caracterización, con la que ponía de relieve su condición de arte históricamente coyuntural:

El arte bolchevique es principalmente de propaganda y agitación... Su destino abraza un ciclo de la historia, que va desde los comienzos del movimiento obrero, hasta la dictadura universal

[58] Ibíd., *p. 91.*

[59] *C. Vallejo,* El arte y la revolución, op. cit., *p. 7.*

[60] Ibíd., *p. 7.*

[61] *C. Vallejo, «Del carnet de 1929-1930* (Cuaderno verde)», *en* El arte y la revolución, op. cit., *p. 148.*

[62] *C. Vallejo, «¿Qué es un artista revolucionario?», en* El arte y la revolución, op. cit., *pp. 23-24.*

[63] Ibíd., *p. 23.*

[64] Ibíd., *p. 23.*

del proletariado o, sea, hasta la implantación del comunismo. Al iniciarse la edificación socialista mundial, cesa su acción estética, cesa su influencia social. El arte bolchevique sirve a una vicisitud periódica de la sociedad. Operada esta transformación o «salto» marxista, las arengas, las proclamas y admoniciones pierden toda su vigencia estética y, de continuar, sería como si en medio de una labor de siembra o de cosecha, se oyesen himnos de guerra, apóstrofes de lucha.[65]

A este arte le concedía, por consiguiente, una función histórica, cuyo oportunismo ponía elocuentemente de relieve. Pero, una vez superada esta etapa primera de la revolución, se abriría paso el verdadero arte socialista, cuya definición también ensayó en *El arte y la revolución:*

El poeta socialista no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema... El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. Sólo un hombre *temperamentalmente* socialista, aquél cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista. Sólo ése creará un poema socialista, en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidianamente socialista (digo personal y no individual). En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad.[66]

A la pregunta de si había existido o existía ya ese arte, Vallejo contestaba afirmativamente, citando el ejemplo de las pirámides, muchas telas del Renacimiento, la música de Bach y de Beethoven, etc. Y la razón que daba era que todas estas manifestaciones artísticas

responden a un concepto universal de masa y sentimientos, ideas e intereses *comunes* —para emplear justamente un epíteto derivado del sustantivo comunismo— a todos los hombres sin excepción.

¿Quiénes son todos los hombres sin excepción? En esta denominación entran los individuos cuya vida se caracteriza por la preponderancia de los valores humanos sobre los valores de la bestia.

Cuando una obra de arte responde, sirve y coopera a la *[sic]* unidad humana, por debajo de la diversidad de tipos históricos y geográficos en que ésta se ensaya y realiza, se dice que esa obra es socialista. No lo es cuando, por el contrario, la obra limita sus raíces y alcances sociales a la psicología e intereses particulares de cualquiera de las fracciones humanas en que la especie se pluraliza según el medio espacial y temporal.

La sociedad socialista no va a surgir de golpe, de la noche a la mañana. La sociedad socialista será la obra de un conjunto de fuerzas y leyes deterministas de la vida social. Ella no será una improvisación, sino una elaboración racional y científica, lenta, evolutiva, cíclica y revolucionaria.

Pues bien, las obras de arte socialista han seguido, siguen y seguirán idéntico desarrollo progresivo que la sociedad. La emoción artística socialista irá ganando en socialismo. La música socialista del futuro será más socialista que las sinfonías de Beethoven y las fugas de Bach. Estos músicos llegaron, en efecto, a tocar lo que hay de más hondo y común en todos los hombres, *sin aflorar a la periferia circunstancial de la vida,* zona ésta que está determinada por la sensibilidad, las ideas y los intereses clasistas del individuo. Otros músicos operarán de ambos modos

[65] *C. Vallejo, «Ejecutoria del arte bolchevique», en* El arte y la revolución, op. cit., *p. 25.*

[66] *C. Vallejo; «Ejecutoria del arte socialista», en* El arte y la revolución, op. cit., *pp. 27-28.*

en la vida social: en lo profundo y en lo contingente de todos los individuos; es decir, sus obras serán más socialistas que las de Bach y las de Beethoven.[67]

Establecidas estas distinciones, a Vallejo parecía interesarle muy particularmente, por un lado, este tipo de arte y, por otro lado, la función revolucionaria del pensamiento, tema al que dedicó varios artículos. En relación con la función del pensamiento, señalaba la confusión que sobre este extremo existía en el mundo burgués. En su intento de introducir cierto orden en este tema, escribía:

Empecemos recordando el principio que atribuye al pensamiento una naturaleza y una función exclusivamente finalista. Nada se piensa ni se concibe sino con el fin de encontrar los medios de servir a necesidades e intereses precisos de la vida. La psicología tradicional, que veía en el pensamiento un simple instrumento de contemplación pura, desinteresada y sin propósito concreto de subvenir a una necesidad, también concreta, de la vida, ha sido radicalmente derogada. La inflexión finalista de todos los actos del pensamiento, es un hecho de absoluto rigor científico, cuya vigencia para la elaboración de la historia, se explica más y más en la explicación moderna del espíritu.[68]

Partiendo de la conocida cita de Marx: «Los filósofos no han hecho hasta ahora sino interpretar el mundo de diversas maneras. De lo que se trata es de transformarlo», hacía una crítica del comportamiento tradicional de muchos intelectuales y artistas en general. Porque si el pensamiento tenía una función finalista, ¿de qué servía interpretar tan sólo la vida, cuando de lo que se trataba era de conseguir su transformación? Esta actitud era tildada por Vallejo de «conservadora». Pero analizando la doctrina transformadora, propia del pensamiento revolucionario, decía que ésta

arranca de la diferencia fundamental entre la dialéctica idealista de Hegel y la dialéctica materialista de Marx. «Bajo su forma mística —dice Marx— la dialéctica se hizo una moda alemana, porque ella parecía aureolar el estado de cosas existentes». Bajo su forma racional, la dialéctica, a los ojos de la burguesía y de sus profesores, no es más que escándalo y horror, porque, al lado de la *comprensión positiva de lo que existe,* ella engloba, a la vez, la *comprensión de la negación* y de la ruina necesaria del estado de cosas existente. La dialéctica concibe cada forma en el flujo del movimiento, es decir, en su aspecto transitorio. Ella no se inclina hacia nada y es, por esencia, crítica y revolucionaria.[69]

Así, pues, continuaba:

El intelectual revolucionario, por la naturaleza transformadora de su pensamiento y por su acción sobre la realidad inmediata, encarna un peligro para todas las formas de vida que le rozan y que él trata de derogar y de sustituir por otras nuevas, más justas y perfectas. Se convierte en un peligro para las leyes, costumbres y relaciones sociales reinantes. Resulta así el blanco por excelencia de las persecuciones y represalias del espíritu conservador. «Es Anaxágoras, desterrado —dice Eastman—; Protágoras, perseguido; Sócrates, ejecutado; Jesús, crucificado». Y nosotros añadimos: es Marx, vilipendiado y expulsado; Lenin, abaleado. El espíritu de heroicidad y sacrificio personal del intelectual revolucionario, es, pues, esencial característica de su destino.[70]

En cuanto a la función política transformadora del intelectual, reside ésta

[67] *C. Vallejo, «¿Existe el arte socialista?», en* El arte y la revolución, op. cit., *pp. 42-43.*

[68] *C. Vallejo, «Función revolucionaria del pensamiento», en* El arte y la revolución, op. cit., *pp. 11-12.*

[69] Ibíd., *pp. 12-13.*

[70] Ibíd., *p. 14.*

en la naturaleza y trascendencia *principalmente* doctrinales de esa función y *correspondientemente* prácticas y militantes de ella. En otros términos, el intelectual revolucionario debe serlo simultáneamente, como creador de doctrina y como practicante de ésta... El tipo perfecto del intelectual revolucionario, es el del hombre que lucha escribiendo y militando, simultáneamente.[71]

Y, a continuación, tomando como punto de partida la siguiente cita de Lunatcharsky: «Quien está contra la burguesía, está con nosotros», estaba en favor de convertir tal consigna en la fórmula ideal para los intelectuales revolucionarios de todas las diferentes latitudes. Porque, argumentaba Vallejo:

En América, como en Europa, Asia y Africa, hay ahora una tarea central y común a todos los intelectuales revolucionarios: la acción destructiva del orden social imperante, cuyo eje mundial y de fondo reside en la estructura capitalista de la sociedad. *En esta acción deben acumularse y polarizarse todos los esfuerzos de la inteligencia.* Importa mucho darse cuenta de lo que hay que hacer en un momento dado. El leninismo, en este punto, ofrece enseñanzas luminosas. «No basta —dice Lenin— ser revolucionario y partidario del comunismo; hay que saber hallar, en cada momento, el anillo de la cadena al cual debe uno agarrarse para sostener fuertemente toda la cadena y para agarrarse luego del anillo siguiente». Para los intelectuales revolucionarios, el anillo doctrinal y práctico del momento radica en la destrucción del orden social imperante. Tal es la consigna táctica específica de todo intelectual revolucionario.[72]

En otro de los capítulos de *El arte y la revolución,* el titulado «Estrategia y táctica del pensamiento revolucionario», difundía las directrices establecidas en el Congreso de Kharkov, celebrado en esa ciudad en 1930, que sirvió de plataforma a los organismos de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios y el Buró Internacional de los Artistas Revolucionarios.[73] Estas consignas fueron también publicadas en la revista *Octubre,* fundada por Alberti en 1933.[74] (Pero, en fin, las había difundido antes en España Vallejo.) Se trataba de que los intelectuales se adhirieran a las secciones nacionales de la Unión y el Buró Internacional y que siguieran la estrategia a la que se había llegado en ese Congreso.

En uno de los últimos capítulos de este libro, «El arte revolucionario, arte de masas y forma específica de la lucha de clases», resumía —lo que en buena medida era a la vez una amplificación de las conclusiones del Congreso de Kharkov— en qué debía consistir esa forma de lucha en aquel momento de la historia.[75]

Pero si en estos capítulos descubrimos a un Vallejo aferrado a la ortodoxia, fiel al espíritu y a la letra de las directrices emanadas del Partido Comunista de la Unión Soviética y de su Unión y Bureau Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, no siempre se expresó de este modo. Así, en algunos capítulos, como «Escollos de la crítica marxista» o en «Los doctores del marxismo», se muestra contundente y ataca frontalmente ciertos errores del marxismo, debidos al oportunismo, al fanatismo y/o a la ortodoxia. En «Escollos de la crítica marxista» escribía:

71 Ibíd., *p. 14.*

72 Ibíd., *p. 15.*

73 *C. Vallejo, «Estrategia y táctica del pensamiento revolucionario», en* El arte y la revolución, op. cit., *pp. 21-22.*

74 *«Adelanto de la revista* Octubre» *(Núm. 0), Madrid, 12 de mayo de 1933, p. 1.*

75 Cfr. *C. Vallejo, «El arte revolucionario, arte de masas y forma específica de la lucha de clases», en* El arte y la revolución, op. cit., *pp. 133-136.*

Ni Plekhanov ni Lunatcharsky ni Trotsky han logrado precisar lo que debe ser temáticamente el arte socialista. ¡Qué confusión! ¡Qué vaguedad! ¡Qué tinieblas! ¡Qué reacción, a veces, disfrazada y cubierta de fraseología revolucionaria! El propio Lenin no dijo lo que, en sustancia, debe ser el arte socialista. Por último, el mismo Marx se abstuvo de deducir del materialismo histórico, una estética más o menos definida y concreta. Sus ideas en este orden se detienen en generalidades y esquemas sin consecuencias.

Después de la revolución rusa, se ha caído, en cuestiones artísticas, en una gran confusión de nociones diferentes, aunque, concéntricas, congruentes y complementarias. Nadie sabe, a ciencia cierta, cuándo y por cuáles causas peculiares a cada caso particular, un arte responde a una ideología clasista o al socialismo.

Más todavía. Existe una palabra que ha causado y causa confusiones inextricables: la palabra «revolución». Esta palabra ha perdido, con frecuencia, su alcance y contenidos vitales, para convertirse en máscara del impostor, del renegado y del oportunista...

En arte, el caos causado por la palabra o ficha «revolución» es desastroso. Ejemplo:

«Basta —me decía Maiakovsky—, que un artista milite políticamente en favor del Soviet, para que merezca el título de *revolucionario*». Según esto, un artista que pintase —sin darse cuenta de ello, sin poderlo evitar y hasta contrariando subconscientemente su voluntad consciente— cuadros de evidente sustancia artística revolucionaria —individualista, verbigracia— pero que, como miembro del partido bolchevique, se distingue por su verborrea propagandista, realiza una obra de arte revolucionaria. Estamos entonces ante el caso híbrido o monstruoso de un artista que es, a la vez, revolucionario, según Maiakovsky, y reaccionario, según la naturaleza intrínseca de su obra. ¿Se concibe mayor confusión? [76]

En «Los doctores del marxismo» ironizaba sobre los fanáticos de Marx, quienes consideraban *El Capital* como una fórmula fija e inamovible, fuera de la que nada iba a ser ya nunca jamás concebible o explicable:

Hay hombres que se forman una teoría o se la prestan al prójimo, para luego tratar de meter y encuadrar la vida, a horcajadas y a mojicones, dentro de esa teoría. La vida viene, en este caso, a servir a la doctrina, en lugar de que ésta —como quería Lenin— sirva a aquélla. Los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales, que persiguen la realización del marxismo al pie de la letra, obligando a la realidad histórica y social a comprobar literal y fielmente la teoría del materialismo histórico —aun desnaturalizando los hechos y violentando el sentido de los acontecimientos— pertenecen a esta clase de hombre. A fuerza de querer ver en esta doctrina la certeza por excelencia, la verdad definitiva, inapelable y sagrada, una e inmutable, la han convertido en un zapato de hierro, afanándose por hacer que el devenir vital —tan preñado de sorpresas— calce dicho zapato, aunque sea magullándose los dedos y hasta luxándose los tobillos. Son éstos los doctores de la escuela, los escribas del marxismo, aquellos que velan y custodian con celo de amanuenses, la forma y la letra del nuevo espíritu, semejantes a todos los escribas de todas las buenas nuevas de la historia. Su aceptación y acatamiento al marxismo, son tan excesivos y tan completo su vasallaje a él, que no se limitan a defenderlo y propagarlo en su esencia —lo que hacen únicamente los hombres libres— sino que van hasta interpretarlo literalmente, estrechamente. Resultan así convertidos en los primeros traidores y enemigos de lo que ellos, en su exigua conciencia sectaria, creen ser los más puros guardianes y los más fieles depositarios. Es, sin duda, refiriéndose a esta tribu de esclavos que el propio maestro se resistía, el primero, a ser marxista.[77]

Finalmente, añadía al pie de página esta nota: «Añadir que ser marxista es justamente seguir de cerca los cambios de la vida y las transformaciones de la realidad para rectificar la doctrina y corregirla...» [78]

[76] *C. Vallejo, «Escollos de la crítica marxista», en* El arte y la revolución, op. cit., *pp. 34-35.*

[77] *C. Vallejo, «Los doctores del marxismo», en* El arte y la revolución, op. cit., *pp. 101-102.*

[78] Ibíd., *p. 103.*

Vallejo, en definitiva, se había opuesto en numerosas ocasiones a aceptar ciegamente cualquier tipo de creencia dogmática. Entre otros motivos, porque siempre había defendido, por encima de todo, la primacía de la vida, del hombre, lo que no parecía dispuesto a sacrificar en nombre de ninguna doctrina. Claro que, se desprende de sus textos hasta aquí citados, no entendía el que el marxismo pudiera presentar ese peligro. En todo caso, se debía estar prevenidos contra los pseudomarxistas y los falsos «intelectuales revolucionarios». En «Escollos de la crítica marxista», había contado que un buen día —la anécdota es evidentemente ficticia— se había encontrado en la calle con un «intelectual revolucionario», con un «paladín ortodoxo y fanático del ''arte al servicio de la causa social''», a quien invitó a escuchar una pieza musical para que le sacara de la duda de si era la pieza musical en cuestión revolucionaria o reaccionaria. Después de escucharla, cuenta Vallejo:

> Temía dar su opinión y equivocarse. Estuvo a punto de aventurarse a decirme que esa música era reaccionaria, pero ¿y si su autor era un artista conocido y tenido por la crítica marxista como revolucionario? Iba a decir, por momentos, que estábamos ante un arte evidentemente clasista, pero ¿y si la pieza llevaba un título *au dessus de la mêlée*... La cosa, en verdad, resultaba escabrosa. El «intelectual revolucionario», paladín ortodoxo y fanático del «arte al servicio de la causa social», vaciló, evadió, en suma, la respuesta y acabó por engolfarse en textos, opiniones y citas de Hegel, Marx, Freud, Bukharin, Barbusse y otros.[79]

De 1932 a 1936, es decir, desde que se le permitió volver a Francia hasta que estalló la guerra civil española, Vallejo vivió una de las etapas más difíciles y tristes de su vida. La etapa en España, 1931-1932, también lo fue, pero al menos publicó —y con éxito— *Rusia en 1931* y su novela proletaria *Tungsteno*.[80] Pero en Francia, a partir de 1932, *aparte* las dificultades económicas, en gran *parte* ocasionadas porque debido a su ideología tuvo que abandonar las colaboraciones periodísticas que había estado haciendo prácticamente desde que salió en 1923 del Perú, se encontró con un problema que debió causar en él tantos o más estragos que la penuria en que se vio obligado a vivir: cómo ser revolucionario en un mundo dominado por la burguesía. En una de sus anotaciones de esos años, «Del Carnet de 1936-1937-¿1938?», parece que hay una indicación de que tal era el caso:

[79] *C. Vallejo, «Escollos de la crítica marxista»,* art. cit., *pp. 36-37.*

[80] *Benites, el apuntador, parece ser un alter-ego del propio Vallejo en los momentos iniciales de su proceso de concienciación política. Servando Huanca le echa en cara (es como si el Vallejo revolucionario se lo reprochara al Vallejo pre-revolucionario). Así, por ejemplo* (cfr. *C. Vallejo,* Tungsteno, *Barcelona, Laia, 1976, p. 129): «Hay una sola manera que ustedes, los intelectuales, hagan algo por los pobres peones, si es que quieren, en verdad, probarnos que no son ya nuestros enemigos, sino nuestros compañeros. Lo único que pueden hacer por nosotros es hacer lo que nosotros les digamos y oírnos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses. Nada más. Hoy por hoy, ésta es la única manera como podremos entendernos. Más tarde, ya veremos. Allí trabajaremos, más tarde, juntos y en armonía, como verdaderos hermanos... ¡Escoja usted, señor Benites!... ¡Escoja usted!...» Y al final de la novela (p. 134): «Dentro del rancho, el apuntador trancó su puerta, apagó el candil y se acostó. No acostumbraba desvestirse, a causa del frío y de la miseria del camastro. No podía dormir. Entre los pensamientos y las imágenes que guardaba de las admoniciones del herrero (Servando Huanca), sobre ''trabajo'', ''salario'', ''jornada'', ''patrones'', ''obreros'', ''máquinas'', ''explotación'', ''industria'', ''productos'', ''reivindicaciones'', ''justicia'', ''Estados Unidos'', ''política'', ''pequeña burguesía'', ''capital'', ''Marx'', y otras, cruzaba esta noche por su mente el recuerdo de...»*

Hay la literatura revolucionaria rusa y la literatura revolucionaria que combate dentro del mundo capitalista. Los objetivos, métodos de trabajo, técnica, medios de expresión y materia social varían de la una a la otra. Esta distinción nadie la ha hecho todavía dentro de la crítica marxista.[81]

Pero la guerra civil española, desde un primer momento, se convirtió en una experiencia que había de contribuir de manera decisiva a difuminar esa agobiante distinción. En el plano político, la guerra de España —lo que Vallejo llamó en una carta a Juan Larrea el 22 de enero de 1937, «el drama de la pólvora»—,[82] le absorbió y le permitió, a la vez, comprobar en persona que existía, que era posible, una concepción de la vida basada en la primacía de lo social sobre lo individual. De su entrega a la causa de España hay muchos testimonios. El 28 de octubre de 1936 le escribía a Juan Larrea:

Aquí trabajamos mucho y no todo lo que quisiéramos, a causa de nuestra condición de extranjeros. Y nada de esto nos satisface y querríamos volar al mismo frente de batalla. Nunca medí tanto mi pequeñez humana, como ahora. Nunca me di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente. Esto me aplasta. Desde luego, cada cual, en estos momentos, tiene asignado un papel, por muy humilde que éste sea y nuestros impulsos deben ajustarse y someterse al engranaje colectivo, según las necesidades totales de la causa. Esta consideración, no obstante, no alcanza a embridar, por momentos, nuestros arranques espontáneos.[83]

Unos meses después, el 22 de enero de 1937 —de vuelta de un viaje a España—, le decía también a Juan Larrea:

De España traje una gran afirmación de fe y esperanza en el triunfo del pueblo. Una fuerza formidable hay en los hombres y en la atmósfera. Desde luego, nadie admite ni siquiera en mientes, la posibilidad de una derrota.[84]

En «Los enunciados populares de la guerra española» había hecho estas valoraciones:

¡Cuántos nuevos enunciados de grandeza humana y de videncia cívica van brotando del atroz barbecho operado por la guerra en el alma del pueblo español! Nunca vióse en la historia guerra más entrañada a la agitada esencia popular y jamás, por eso, las formas conocidas de epopeya fueron remozadas —cuando no sustituidas— por acciones más deslumbrantes y más inesperadas.

Por primera vez, la razón de una guerra cesa de ser una razón de Estado, para ser la expresión, directa e inmediata, del interés del pueblo y de su instinto histórico, manifestados al aire libre y como a boca de jarro. Por primera vez se hace una guerra por voluntad espontánea del pueblo y, por primera vez, en fin, es el pueblo mismo, son los transeúntes y no ya los soldados, quienes sin coerción del Estado, sin capitanes, sin espíritu ni organización militares, sin armas ni kepis, corren al encuentro del enemigo y mueren por una causa clara, definida, despojada de nieblas oficiales más o menos inconfesables. Puesto así el pueblo a cargo de su propia lucha, se comprende de suyo que se sientan en esta lucha latidos humanos de una autenticidad popular y de un alcance germinal extraordinarios, sin precedentes.

Se ha hablado, sin duda, del «soldado desconocido», del héroe anónimo de todas las guerras. Es otro tipo de heroísmo del deber, consistente, en general, en desafiar el peligro, por orden superior y, a lo sumo, porque esta orden aparece, a los ojos del que la ejecuta, investida de una autoridad en que se encarnan las razones técnicas de la victoria y un principio de fría, ineludible y fatal necesidad...

81 *C. Vallejo, «Del Carnet de 1936-37-¿38?», en* El arte y la revolución, *p. 156.*

82 Cfr. *C. Vallejo,* Epistolario General, op. cit., *p. 264.*

83 Ibíd., *p. 262.*

84 Ibíd., *p. 263.*

El heroísmo del soldado del pueblo español brota, por el contrario, de una impulsión espontánea, apasionada, directa del ser humano. Es un acto reflejo, medular, comparable al que él mismo ejecutaría, defendiendo, en circunstancias corrientes, su vida individual.

En la España de 1936 no se descubre al origen del empuje guerrero del pueblo hombre alguno de talla, orador, general u organizador; los trabajadores que se lanzan a la toma del cuartel de la Montaña o del de Atarazana no han celebrado antes junta alguna tribunicia en las plazuelas, ni salen de catacumbas de conspiración en que han ardido lenguas de iluminados a cuya vibración fuera tocada con la sagrada chispa el alma de las masas, y menos todavía, van atraídos por la pitanza, regresiva, zoológica, del saqueo y la revancha del estómago. Largo Caballero, Azaña, Prieto, pierden, durante las primeras semanas del conflicto, todo relieve en el enorme torbellino popular; los jefes militares son precisamente los traidores y asesinos del pueblo...

Desde estos puntos de vista, la epopeya popular española es única en la historia.[85]

César Vallejo se inspiró poéticamente en esta epopeya, dedicándole uno de los libros más extraordinarios sobre ella escritos: *España, aparta de mí este cáliz*. Vallejo, que había distinguido entre tres tipos de artistas diferentes:

1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en el arte.
2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente, revolucionario en el arte y no serlo en política.
3. Se dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. El caso del artista pleno.[86]

había conseguido ser, en ese libro, el tercer tipo de artista, el artista pleno.[87]

Y es que tenemos que llegar a la misma conclusión a la que, después de tanto escribir sobre las relaciones entre el arte y la revolución, había llegado Vallejo:

La actividad política es siempre la resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada, mientras que la obra de arte escapa, cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes conscientes, razonados, preconcebidos de la voluntad.[88]

Francisco Caudet

[85] *C. Vallejo, «Los enunciados populares de la guerra española», en J. Vélez y A. Merino,* España en César Vallejo, *II, Madrid, Editorial Fundamentos, 1982, pp. 32-37, passim. Muchos de estos enunciados los tradujo poéticamente en* España, aparta de mí este cáliz, *en donde el poeta cantó a los héroes anónimos, a los voluntarios de la guerra.* Cfr. *de modo muy particular «Himno a los voluntarios de la República».*

[86] *C. Vallejo, «Escollos de la crítica marxista», en* El arte y la revolución, *p. 35.*

[87] *También es en este sentido ejemplar el libro* Poemas humanos. Cfr. *N. Salomon, «Algunos aspectos de lo "humano" en* Poemas humanos», *en J. Ortega,* César Vallejo. El escritor y la crítica, op. cit., *páginas 289-334.*

[88] *C. Vallejo, «Los escollos de la crítica marxista»,* art. cit., *p. 36.*



Antonio López: *César Vallejo* (1961)

El camino hacia el hombre desde el dolor y la muerte

Nada puede el poeta, ningún mal puede evitar; se le escucha únicamente cuando magnifica el mundo, pero no cuando lo representa tal como es. ¡Sólo la mentira es gloria, mas no el conocimiento!

(Hermann Broch, *La muerte de Virgilio)*

¿Hasta qué punto es cierta la desesperanzada afirmación que Hermann Broch pone en labios de su Virgilio? Pregunta con la que inicio mi reflexión sobre algunos aspectos de la obra de César Vallejo porque, a mi modo de ver, atañe tan fundamentalmente al quehacer del poeta que la respuesta a la misma es inexcusable si se pretende superar el nivel de la mera descripción o de la exaltación irrazonada. Pregunta que merece ser trasladada a la poesía de Vallejo porque, además, parece haber sido formulada desde su propia perspectiva; porque, dicho de otro modo, late en el corazón del pensar y el poetizar del escritor. Sería posible responder prontamente a la cuestión aduciendo dos argumentos: el primero, que Broch, Vallejo y *tutti quanti* han, empero, escrito; el segundo, que la propia existencia de este volumen dedicado al escritor peruano viene a demostrar la validez, la presencia, tal vez incluso la eficacia de su quehacer poético, de su pelea, a veces desgarradora, con las palabras, con las imágenes, en busca del sentimiento y del sentido. Tales respuestas no pueden, sin embargo, dejar satisfecho a un lector exigente: que alguien poetice puede explicarse por su incapacidad para dejar de hacerlo, caiga o no en el vacío su mensaje; el volumen en cuestión puede, por otra parte, ser uno más de esos pequeños artefactos suntuarios que nuestra cultura se da a sí misma; un producto de una élite para esa misma élite, garantía de su distanciamiento de preocupaciones más pedestres, así como de la enorme capacidad de maniobra de un sistema que consigue asumirlo todo, lo productivo y lo improductivo, lo que, incluso, cuestiona su dignidad, su derecho a ser como es, de modo que todo puede, al fin, ser asimilado por este vasto y resistente aparato digestivo y convertido, así, en nueva patente de legitimidad. Si una cultura es capaz de rendir homenaje a sus críticos y, al mismo tiempo, permanecer incólume, o mejor, salir fortalecida, de manera que cualquier cambio en la consideración de sus valores parezca impensable, la queja del Virgilio agonizante estará justificada. Pero, por otra parte, mientras haya lectores capaces de estremecerse ante el mensaje del poeta, habrá lugar para la esperanza.

La pretensión de estas páginas no es otra que la de destacar algunas de las más subversivas propuestas de César Vallejo. Lo son, a mi modo de ver, porque se plantean en un terreno donde la discusión parece impensable, sobre todo cuando quien la plantea es un profano: me refiero al terreno de la ciencia y, en particular, al de la medicina. Que el poeta César Vallejo invente palabras inauditas está muy bien, y tal vez incluso es su obligación. Pero que utilice el lenguaje médico, que se pronuncie sobre lo que

es sano y lo que es morboso, sólo resulta admisible desde el punto de vista de lo metafórico. Aunque también desde esta perspectiva el recurso al cuerpo y a sus misteriosas leyes resulta provocativo, pues el lector experimenta, cuando se le habla de todo esto, una sensación de inmediatez y de radicalidad que otros recursos expresivos no consiguen suscitar tan fácilmente. Por debajo de todo cuanto creemos y queremos ser está el animal que somos, y éste posee un oído extremadamente fino para captar cuanto atañe a su realidad más arcaica. Por eso es hoy tan común que la crítica a lo que en nosotros es símbolo se ejerza sobre todo a través de lo más material, y que resulte tan tentador acudir al cuerpo y sus enfermedades cuando debe resolverse un problema de cultura y de valores. Como otros artistas, César Vallejo utilizó ocasionalmente este lenguaje, y lo que este breve trabajo pretende no es sino proponer una lectura del mismo que complemente las que, desde su propia metodología, realicen los críticos literarios de la obra del poeta peruano. Comenzaremos preguntándonos por la distinción, fundamental, entre lo que es sano y morboso.

Lo normal y lo patológico

El poema al que, en primer lugar, dedicaré mi reflexión lleva por título «Existe un mutilado...» y está incluido en los *Poemas en prosa.*[1] El tema de la mutilación debía, naturalmente, atraer el interés de quien se dedica a extraer de las fuentes literarias conocimientos que puedan llegar a ser útiles en un empeño, tan ubicuo como vaporoso en ocasiones, como es el de la humanización de la asistencia al hombre enfermo. Y este interés no ha hecho sino verse acrecentado a cada relectura del poema. Decía antes que su propuesta es subversiva en grado sumo; lo es, porque se rebela contra valores y creencias generalmente incontestados. Que Vallejo, en su momento, tomase partido por los proletarios es algo lleno de mérito, pero no me parece tan radical como su voluntad de reivindicar la mutilación de la que en seguida hablaré. Más aún: pienso que la toma de posición política de Vallejo se comprende mejor, gana plenitud y profundidad desde una sensibilidad tan inhabitual ante ciertos valores humanos, caídos en el descrédito, como los que se ensalzan en el poema.

Pero vayamos al centro de la cuestión: el poeta Vallejo elige como recurso metafórico de su discurso la imagen de la mutilación, de la privación de una parte del cuerpo, de la pérdida de la integridad; metáfora médica que se corresponde con el concepto de minusvalía, de deficiencia, con un estado de menesterosidad, de anomalía, de enfermedad en sentido amplio. Frente al canon de normalidad, el mutilado cae, de lleno, en el campo de la patología. Nos hallamos, pues, ante un enfermo, un anormal, un minusválido, un ser deficitario; pero, lo repito, todo esto sólo es cierto desde la referencia que constituye la norma; y, a la inversa: según la tesis de G. Canguilhem,[2] la idea de «normal» se formaliza por oposición a lo que se señala como patológico. De modo que cada vez que reflexionamos sobre lo que queda definido como «normal» o como

[1] *Cito por la edición a cargo de E. Ballón,* César Vallejo. Obra poética completa. *Venezuela, Ayacucho, 1985, p. 119.*

[2] *G. Canguilhem,* Lo normal y lo patológico. *Traducción española, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971.*

«patológico» lo hacemos también sobre los fundamentos, más o menos conscientemente formulados, de nuestra cosmosivión. Vamos, pues, a ver en qué consiste la mutilación de este «conocido» de César Vallejo.

Existe un mutilado, no de un combate sino de un abrazo, no de la guerra sino de la paz. Perdió el rostro en el amor y no en el odio. Lo perdió en el curso normal de la vida y no en un accidente. Lo perdió en el orden de la naturaleza y no en el desorden de los hombres.

Se trata, pues, de un hombre que ha perdido el rostro. Mutilación simbólica, sin duda, aun cuando algunos la hayan padecido realmente:

El coronel Picot, Presidente de «Les Gueules Cassées», lleva la boca comida por la pólvora de 1914. Este mutilado que conozco, lleva el rostro comido por el aire inmortal e inmemorial.

No es, ya lo ha advertido antes, «el desorden de los hombres», sino «el orden de la naturaleza» el responsable de la pérdida del rostro; y yo me atrevo a ver en ese desorden de procedencia humana no sólo su máxima y más bárbara expresión, la guerra, sino también esa otra, más sutil, que consiste en la suplantación del orden natural: perder el rostro por amor es llevarlo «comido por el aire inmortal e inmemorial», por algo que es muy viejo e imperecedero, que no depende de modas o de convenciones. El mutilado ha perdido el rostro en el amor. Bien; pero, ¿qué significa perder el rostro? Pregunta a la que no podremos responder si antes no lo hacemos a esta otra: en ese dominio de lo simbólico en el que, sin duda, nos encontramos, ¿qué representa el rostro? Es fácil responder. El rostro caracteriza al individuo; es —se ha afirmado— el espejo del alma. Lo que un ser humano tiene de personal halla su más inmediata expresión en el rostro, de modo que ante un busto de Beethoven nos encontramos, en cierto modo, en presencia del músico, mientras que ante un maniquí sólo podemos sentirnos en la vecindad de un artefacto. Pero he aquí que Vallejo pone ante nuestros ojos una figura turbadora:

Rostro muerto sobre el tronco vivo. Rostro yerto y pegado con clavos a la cabeza viva. Este rostro resulta ser el dorso del cráneo, el cráneo del cráneo.

Nos hallamos —así lo afirma el poeta— en presencia de un hombre; pero de un hombre que ha perdido sus atributos más personales, en aras del amor, de un orden más antiguo que los órdenes de los hombres. En todo caso, el artista sabe captar su esencia humana, que irrumpe en el exterior a través de ventanas insólitas:

Como el rostro está yerto y difunto, toda la vida psíquica, toda la expresión animal de este hombre, se refugia, para traducirse al exterior, en el peludo cráneo, en el tórax y en las extremidades. Los impulsos de su ser profundo, al salir, retroceden del rostro y la respiración, el olfato, la vista, el oído, la palabra, el resplandor humano de su ser, funcionan y se expresan por el pecho, por los hombros, por el cabello, por las costillas, por los brazos y las piernas y los pies.

Trátase de un hombre que ha decidido, al parecer, no salvar su yo, o la imagen de su yo, en la entrega amorosa al otro. Por otra parte, Vallejo parece afirmar que amor es sólo esto; que sólo cuando la entrega alcanza este nivel cabe hablar del cumplimiento de esa ley eterna. Pero quien de este modo obra es visto como un mutilado. En efecto: nuestra cultura tiene en máxima estima la individualidad, de modo que su pérdida debe constituir, a todas luces, amputación insoportable. A los ojos de los normales,

de los sanos, este raro espécimen es un mutilado que Vallejo conoce. Tal vez a nadie conoce mejor; pero no me atrevo a asegurar que este mutilado se encuentre en el espejo de tocador del poeta, aun cuando lo sospecho. En todo caso, el artista no compadece a este minusválido:

Mutilado del rostro, tapado del rostro, cerrado del rostro, este hombre, no obstante, está entero y nada le hace falta. No tiene ojos y ve y llora. No tiene narices y huele y respira. No tiene oídos y escucha. No tiene boca y habla y sonríe. No tiene frente y piensa y se sume en sí mismo. No tiene mentón y quiere y subsiste.

Este hombre está entero. De modo que el poeta, que nos iba a hablar de un mutilado, advierte ahora que, a su juicio, no existe tal lesión. ¿En qué medida tiene razón al sostener tan inhabitual punto de vista? ¿A qué mundo, diferente del nuestro, pertenece este hmbre a quien le falta algo tan esencial a nuestro parecer, y a quien, sin embargo, nada le falta? No pertenece, seguramente, a un dominio inhumano, pues Vallejo sabe de su existencia. Pero quizás hace falta una cierta mirada, nueva, diferente también de la que hoy se usa, para descubrir el lugar en el que nuestro mutilado deja de serlo: el lugar de esa ley inmemorial, anterior a los decretos de una preceptiva demasiado humana que hoy parece incontestable. Esa mirada debe ser aguda por encima de lo común, pues tiene que ver cosas que no parecen hechas para ser vistas por los selectivos ojos de los hombres:

El mutilado de la paz y del amor, del abrazo y del orden y que lleva el rostro muerto sobre el tronco vivo, nació a la sombra de un árbol de espaldas y su existencia transcurre a lo largo de un camino de espaldas.

Arbol y camino que dan la espalda... ¿a quién? Tan sólo a aquél que puede percibirlo; a aquél que puede imponer direcciones a casi todo, excepto a la naturaleza, que es siempre más grande y más sabia que él, y cuya auténtica ley sólo se observa en estado puro allá donde el hombre no ha llegado con la suya, o allá donde ha dejado de estar:

Un árbol de espaldas sólo crece en los lugares donde nunca nació ni murió nadie. Un camino de espaldas sólo avanza por los lugares donde ha habido todas las muertes y ningún nacimiento.

El poeta ha visto, al menos una vez, un árbol y un camino que le daban la espalda. Tal vez por eso es capaz de comprender la grandeza de semejante mutilado, cosa que no podrán hacer aquéllos para quienes este dominio de la realidad permanece eternamente oculto. ¿Bendición o maldición? Desde un punto de vista práctico resulta difícil decidir. Cabe suponer que la existencia terrenal de este mutilado no será cómoda. Más aún: puede ser extremadamente dolorosa. Alienado por el desprecio o por la compasión, este hombre capaz de dar su rostro en un abrazo difícilmente tendrá acceso a la anhelada comunicación con los otros. Y esto no vale sólo para los más modernos entre los modernos, para los más individualistas entre los individualistas. Tampoco de la religión espera Vallejo para su «conocido» una comprensión auténtica:

Jesús conocía al mutilado de la función, que tenía ojos y no veía y tenía orejas y no oía. Yo conozco al mutilado del órgano, que ve sin ojos y oye sin orejas.

Lo que nos demuestra, por otra parte, que el poeta no comparte la opinión que hace de este hombre un deficiente. Los ciegos y los mudos del Nuevo Testamento conserva-

ban su integridad física, como hoy les ocurre a incontables legiones de hombres con rostro, individuos que medran y son admirados por sus contemporáneos, al paso que el mutilado de Vallejo no necesita sus órganos para ser, plenamente, hombre. Vallejo, ya lo vimos, protesta contra «el desorden» que la cultura introduce en el orden de la naturaleza, de manera que allá donde, según nuestros valores, se encuentra una perversidad moral tan sustancial como para merecer una metáfora que la traslade al nivel de lo somático, el artista descubre un orden superior, más valioso, en el que la privación y el sacrificio conducen a la plenitud. Aunque no debemos olvidar que la biografía de César Vallejo muestra bien a las claras hasta qué punto esta condición de mutilado adquiere una dimensión trágica en su confrontación con las cegueras funcionales de quienes configuran la realidad —económica, política, cultural...— del mundo en el que se vive.

La muerte

Pertenecientes, también, a los *Poemas en prosa,* los titulados «No vive ya nadie...»[3] y «La violencia de las horas»[4] definen la posición de César Vallejo ante la muerte. No son los únicos, pero sí —a mi modo de ver— los más ricos en contenido; pues otro poema de este ciclo, «El momento más grave de la vida»,[5] hace referencia al tema, aunque sólo para advertir de la importancia suma que, para Vallejo, posee el trance de muerte:

El momento más grave de mi vida aún no ha llegado.

Bien es verdad que en ningún lugar se afirma que ese momento sea el del óbito; pero es lícito suponerlo, pues el autor podría, como los diversos «hombres» que se pronuncian al respecto en el poema, elegir alguna experiencia de su pasado comparable a las citadas por aquéllos —la batalla del Marne, el maremoto de Yokohama...— y no lo hace, como si presintiera que lo más grave está aún por venir; que está siempre por venir; en suma, que mientras hay vida siempre hay lugar para lo grave —llamémoslo así, pues en la misma indefinición del término se encuentra todo su poder— hasta alcanzar el instante de la máxima gravedad, aquél en el que, según nuestra cultura, se produce el juicio de todo lo vivido, en el que los actos ganan levedad y pesantez inéditas. Según esto, una dimensión de la muerte, esencial, sería la gravedad, aunque no es el argumento del —literalmente— improbable juicio personal el esgrimido por el poeta, ni aquí ni en otro lugar. Otras son las claves que utiliza: las que, como anuncié, se encuentran —fundamentalmente, pero no de modo exclusivo— en los dos poemas que paso a comentar.

Si procedo a analizarlos al unísono es porque, según creo, muestran las dos caras de una misma realidad. «La violencia de las horas» comienza con una tajante afirmación: «Todos han muerto», que suena, aproximadamente, igual que la que da título al segundo poema. Bien es verdad que en el texto de éste se lee:

[3] *Ed. cit., p. 118.*
[4] *Ed. cit., pp. 110-111.*
[5] *Ed. cit., pp. 112-113.*

No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, puesto que todos han partido.

Pero la sensación de abandono, de vacío irreparable, es la misma. No ocurre lo mismo con la actitud de que Vallejo hace gala en ambos poemas, aun cuando —insisto en ello— no debe verse en esto la prueba de una radical incongruencia, sino de todo lo contrario. Ante la muerte de sus parientes, amigos y conocidos; ante la muerte, en suma, de todos aquellos cuya memoria, cuyo recuerdo del poeta podía representar —en palabras de Sábato— «una cierta inmortalidad del alma»;[6] de aquellos que, para el hombre César Vallejo, son «todos», la radicalidad del dejar de ser para siempre se hace patente al poeta:

Murió mi eternidad y estoy velándola.

Siempre se muere para sí, pero se muere también para otros. Quien aún vive se convierte en tímida pervivencia del que fue, de manera que el último de la fila queda en el más absoluto desamparo. Aunque cabe preguntarse: ¿Existe el último de la fila? Siempre habrá quien sobreviva a César Vallejo. Cierto es, y él lo sabe. Y porque lo sabe escribe «No queda ya nadie...» como si se respondiera a sí mismo:

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Unicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado.

Volvemos a encontrar el tema, ya familiar, de la soledad de los lugares que nunca han visto la imagen del hombre; pero ahora lo vemos bajo una nueva perspectiva. No ya la del orden de la naturaleza, sino la de ese otro orden, o desorden, humano. En aquella naturaleza desnuda de hombres el poeta leía la pureza. Pero en la vacía arquitectura de la urbe descubre algo más inquietante:

Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres.

Y esboza una suerte de cronobiología —existencial— de las construcciones humanas:

Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

No le falta razón al poeta cuando de este modo levanta acta de nacimiento de la casa. No le falta, aunque tampoco le sobra. Porque, ¿dónde quedan los afanes, las angustias, el dolor y —por encima de todo— el tiempo, el tiempo de sus vidas, de los que la construyeron? ¿Acaso no está humanizado, desde sus cimientos, cualquier edificio? La comparación que Vallejo establece entre la casa y la tumba me permite esbozar una interpretación que, desgraciadamente, no podré desarrollar hasta sus últimas consecuencias, pero que quisiera someter a la consideración del lector pidiéndole, antes, disculpas por esta impremeditada ruptura del hilo argumental del trabajo.

6 *E. Sábato,* Abaddón el exterminador. *Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 204.*

La aparición, en la misma frase, de dos «metáforas del refugio» —según la terminología de G. Bachelard—[7] me incita a preguntarme si no sería factible remontarse a la más originaria de estas figuras, la del seno materno —obsérvese que, como es habitual, aunque ahora con intención, digo seno «materno» y no «femenino»— de modo que podría aventurarse que en el prejuicio de Vallejo ante las construcciones aún por habitar se revelaría una cierta idea sobre la mujer.[8] En todo caso, el nexo, evocado de forma a medias consciente, entre generación, vida y muerte —o, dicho de otro modo, la aguda conciencia de la radical finitud de la existencia humana— se convierte, para el poeta, en desafío que sólo mediante una decisión, mediante un salto a la trascendencia puede ser contestado:

> Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos [...] Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente [...] Lo que continúa en la casa es el sujeto del acto.

Sin duda la afirmación más audaz y fundamental de este fragmento es la fundada en la distinción entre verdad y realidad: «Todos han partido de la casa en realidad, pero todos se han quedado en verdad». Hay un hecho incontrovertible: que las personas que moraban en esta casa y la hacían vivir ya no están en ella. En cuanto seres físicos, y en cuanto objeto de un conocimiento filosófico «realista», es más que posible, obligado, certificar su ausencia; las «cosas» —*res*— que ellos son han dejado de ser, o al menos ya no se muestran al observador. No pesan, se mueven ni son opacos en el lugar donde, basándonos en estas observaciones, certificamos su ausencia. Pero no es en esta dimensión de *realidad* —esto es, de considerar a los seres en su condición de objetos— en la que Vallejo se ve obligado a moverse cuando reflexiona sobre la muerte del hombre y sobre su voluntad de pervivencia. Existe, tiene que existir un nivel de verdad más allá de lo real. El poeta cree verlo en el vacío dejado por el hombre, en su ausencia de la morada, que no es —lo repito— aquella de los lugares vírgenes, sino esa otra de los ambientes que han sido fecundados, o contaminados, o ambas cosas a la vez, por la presencia de esa criatura difícil y delicada.

El dolor

Relacionado con el anterior por la perspectiva de la muerte, el tema del dolor nos asalta, como el huracán del que se habla en el poema, en «Las ventanas se han estremecido».[9] Y no se trata ya —o al menos no solamente— de un dolor que pudiéramos llamar psicológico, o incluso metafísico, como es el sufrimiento que produce la conciencia de que se ha de morir. No; en este caso semejante dolor puede llegar a verse enmascarado, desterrado por el mucho más inmediato, animal, que produce el sufrimiento físico:

[7] *G. Bachelard,* La terre et les rêveries de la volonté. *París, José Corti, 1973, pp. 14-15.*

[8] *Sin salir de los* Poemas en prosa *puede aducirse como argumento en favor de esta hipótesis el contenido del primero de los poemas, «El buen sentido», pp. 109-110.*

[9] *Ed. cit., pp. 113-115.*

Un enfermo lanza su queja: la mitad por su boca lenguada y sobrante, y toda entera, por el ano de su espalda.

No hace falta lengua humana para quejarse en este trance. Del mismo modo que, ante la muerte, surgía una verdad que se sobreponía a la realidad, el dolor físico y su cortejo de humillaciones reducen al hombre, al menos momentáneamente, a ser sólo cuerpo. La naturaleza ataca:

Es el huracán. Un castaño del jardín de las Tullerías habráse abatido [...] Capiteles de los barrios antiguos habrán caído, hendiendo, matando.

Ante esta fuerza ciega, destructora sin pretenderlo, las obras de los hombres se cargan de un nuevo, amenazador sentido:

Las ventanas se han estremecido, elaborando una metafísica del universo. Vidrios han caído.

El huracán, «tan digno de crédito», anuncia una verdad y enuncia una ley: la de un movimiento que ya conocemos, movimiento sin posible retorno que va de la cuna a la sepultura a través de la vida y del dolor:

¡Ay las direcciones inmutables, que oscilan entre el huracán y esta pena directa de toser o defecar! ¡Ay las direcciones inmutables, que así prenden muerte en las entrañas del hospital y despiertan células clandestinas a deshora, en los cadáveres!

El poeta no se ahorra ni nos ahorra la descripción de los aspectos más sucios del vivir muriendo y de la muerte misma: la queja expelida por el ano, el subrepticio despertar de la putrefacción. Pero, no en vano nos hallamos en «la casa del dolor», cuyos ataques «nos hielan de espantosa incertidumbre». ¿No sería más adecuado hablar aquí de lo contrario? ¿No es la certidumbre de la muerte lo que, a cada paso, se nos revela en la casa del dolor? ¿O más bien hay que pensar que —de nuevo— el poeta percibe el misterio detrás de lo inmediato?

De la casa del dolor parten quejan tan sordas e inefables y tan colmadas de tanta plenitud que llorar por ellas sería poco, y sería ya mucho sonreír.

Cortedad de miras le parece el ejercicio de la compasión, aunque la aprobación más leve del sufrimiento sea, asimismo, unilateral e injustificada. Ha de existir un territorio intermedio —o mejor, en otra parte— donde florezca el sentimiento adecuado a tan extremo trance. Pero el poeta no lo conoce. Desde luego, no es aquél por el que vaga «el enfermo de enfrente»:

El pobre duerme, boca arriba, a la cabeza de su morfina, a los pies de toda su cordura. Un adarme más o menos en la dosis y le llevarán a enterrar, el vientre roto, la boca arriba, sordo al huracán, sordo a su vientre roto...

Vallejo se pronuncia al respecto como ya lo hiciera Rilke al demandar su muerte propia. No será en el sueño de origen químico donde pueda hallarse respuesta a tantas sospechas como la vida ha despertado en el artista:

¡Ah, doctores de las sales, hombres de las esencias, prójimos de las bases! Pido se me deje con mi tumor de conciencia, con mi irritada lepra sensitiva, ocurra lo que ocurra aunque me muera! Dejadme dolerme, si lo queréis, mas dejadme despierto de sueño, con todo el universo metido, aunque fuese a las malas, en mi temperatura polvorosa!

Pero, además, en un escorzo inesperado, pasa de la situación real de sufrimiento físico, de la enfermedad del cuerpo, al dominio de esa otra enfermedad que es la poesía. El rechazo de la inconsciencia aun en el dolor le lleva al dolor consciente, tantas veces vivido, y que quizá sea el último responsable de la enfermedad del cuerpo que le conduce a la muerte. Su mal —el mal que ha alimentado en sus entrañas desde temprano— es un «tumor de conciencia», una «irritada lepra sensitiva», tal vez desencadenados por ese oculto invasor que es el universo de los hombres, «metido» insidiosamente en el acogedor espíritu del poeta. Pero el portador de este germen patógeno, de este tumor, de esta lepra, al enfrentarse cara a cara con su dolor, su enfermedad, su muerte, asume una última responsabilidad para consigo mismo y para con los hombres:

¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que se deja en la vida! ¡No es grato morir, señor, si en la vida nada se deja y si en la muerte nada es posible, sino sobre lo que pudo dejarse en la vida!

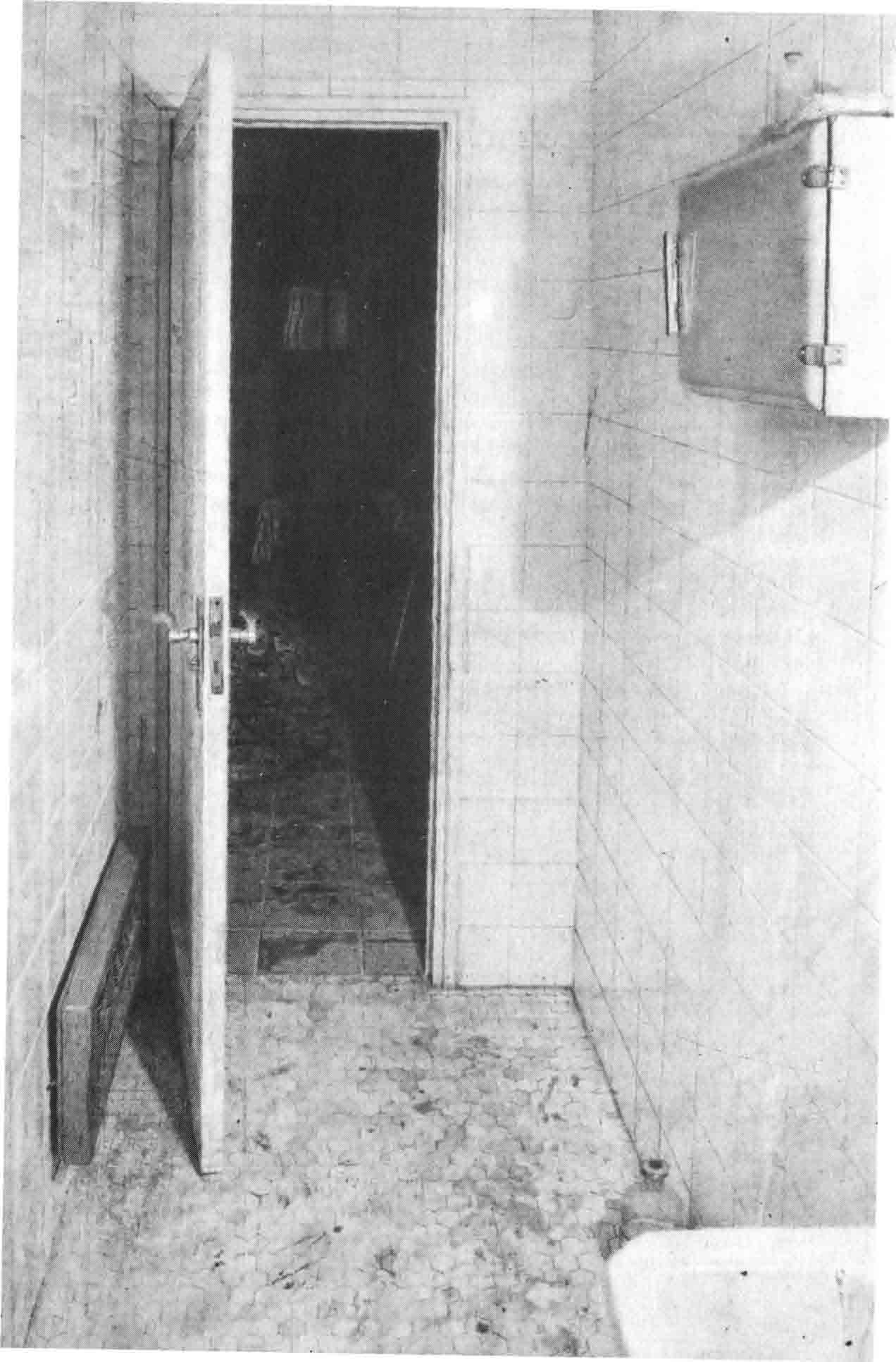
Hay que dejar algo en la vida. Algo que sea, como el hombre mismo, criatura del sufrimiento. Existe otro poema de César Vallejo en el que se repite, obstinadamente, a modo de *leit motiv,* la declaración: «Hoy sufro solamente».[10]

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera [...] Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

De nada, sino de este sufrir sin matices, sin origen ni fin determinados, habla el poeta en este texto. Pero en su título, de forma inequívoca, advierte: «Voy a hablar de la esperanza». Albert Camus mostró de forma magistral cómo quien retira su rostro, espantado, de la contemplación de su propio fin, se convierte inevitablemente en tirano y asesino: tal su Calígula. César Vallejo, al pedir a sus médicos que le dejen sufrir su «lepra sensitiva», nos ofrece un mensaje de esperanza que no es, en absoluto, ficticio: se trata de la esperanza que podemos, al menos, concebir al saber que un conocimiento forjado en la muerte y en el dolor sabe reconocer en un rostro mutilado la faz de un hombre pleno, como sabe descubrir en qué momento los hombres, con su orden, introducen el desorden en la naturaleza. Queda, ahora, por decidir si el poeta puede o no puede, como temía el Virgilio de Broch; si estamos dispuestos o no a aceptar la esperanza, ese peligroso regalo.

Luis Montiel

[10] *Ed. cit., pp. 115-116.*



El espacio vallejiano: angustia y liberación

Si se analizara cada una de las obras poéticas de Vallejo por separado, en cada una de ellas el espacio dominante sería distinto. El espacio es factor de enorme importancia en los textos vallejianos. Al igual que con el tiempo, la incertidumbre y la desesperación se expresan por el choque frontal de espacios opuestos.

Curiosamente el espacio no ha sido nunca estudiado de un modo sistemático en Vallejo. Y es en el espacio, y no en el tiempo, donde las imágenes aparecen, al igual que los símbolos. Bachelard [1] entiende en su concepción general sobre el simbolismo imaginario, que la imaginación es dinamismo organizador y que este organismo organizador es factor de homogeneidad en la representación. Gilbert Durand estudiando estos principios de Bachelard observa que «la imaginación es potencia dinámica que "deforma" las copias pragmáticas proporcionadas por la percepción» [2].

Este dinamismo reformador, sin embargo, provoca una enorme coherencia entre el sentido y el símbolo dotándolo de una semántica emocional de gran riqueza. Esta semántica emocional encuentra en el espacio su mejor expresión. Él determina el marco en el cual las emociones y sus símbolos crecen y se expanden.

En la poesía no hay un designado unívoco señalable con un término propio, sino que en cada poema lo designado se obtiene de la síntesis de los elementos presentes. Juan Ferraté afirma que «si un poema, mediante determinada concepción de palabras, suscita la imaginación de una emoción determinada, esta emoción es lo designado» [3].

Es cierto que una designación así es prácticamente inefable, pero esto no implica la no existencia de lo designado. El dinamismo del mundo simbólico en el interior del poema provoca la intraducibilidad de la emoción, pero la determinación del espacio en el cual se produce nos acerca a la misma. La emoción encuentra su materialidad justamente en él. Determinar la forma del espacio vallejiano es, pues, fundamental para la comprensión (o el acercamiento más bien) a su poesía.

El espacio vallejiano sufre toda una serie de mutaciones a lo largo de su obra poética. En la producción primera *Los Heraldos Negros (HN)* y *Trilce (T)*, existe un predominio de la línea recta con una presencia, no muy abundante, de la curva; frente a su obra posterior, en la que la curva adquiere una gran importancia. Mas, si la obra vallejiana

[1] Cf., Gastón Bachelard, L'air et les songes, *París, Presses Universitaires de France, 1960, pp. 7-9;* Poétique del'espace, *ibidem, 1962, p. 7.*

[2] Gilbert Durand, Las estructuras antropológicas de lo imaginario, *Madrid, Taurus, 1982, p. 26, (Trad. Mauro Armiño).*

[3] Juan Ferraté, Dinámica de la poesía, *Barcelona, Seix-Barral, 1982, p. 88.*

se entiende como una unidad inseparable, al modo como pienso que debe ser interpretada, encontramos unas constantes espaciales perfectamente armónicas y la transformación de un espacio cerrado y sólido, en otro abierto y volátil.

La verticalidad y la horizontalidad son principios casi obsesivos en *HN* y *T*, salvo cuando el poeta hace referencia al tiempo, que, generalmente, se representa por una curva descendente. Caso contrario y contrapuesto al amor, que es representado por una línea ascendente:

¡Subes centelleante de labios y ojeras!
Por tus venas subo, como un can herido
que busca el refugio de blandas aceras.[4]

La muerte es lo bajo, la región hacia la que se camina. Se desciende hacia ella porque la vida es, lógicamente, la ascensión, la subida. Este descenso en Vallejo se representa indistintamente por una recta y un curva. Un claro ejemplo de la primera se encuentra en el poema «Avestruz», de *HN:*

No acabes de maná de mujer que ha bajado;
yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz,
mañana que no tenga yo a quién volver los ojos,
cuando abra su gran O de burla el ataúd.

Esta relación entre vida y muerte es aún perfectamente lógica, representada por una recta descendente. La presencia de los verbos acabar y bajar, junto a la temporalidad reiterada de «mañana» enmarcan un espacio físico fácilmente delimitado. Sólo la presencia del subjuntivo permite pensar en la ascensión de la vida, que en *HN* continúa teniendo una proyección cristiana.

Un segundo ejemplo, en este caso conectado con la línea curva, se encuentra igualmente en *HN.* La muerte en el poema «Sauce» es una curva descendente y veloz. El paso del tiempo será cercenado por la guadaña (igualmente curva) de la muerte:

Cerca de la aurora partiré llorando;
y mientras mis años se vayan curvando,
curvará guadañas mi ruta veloz.

El mismo espacio curvo se hace opresivo en el poema. La conexión tiempo/curva alcanza a la imagen que de Dios tiene el poeta, mas esta curva es cíclica y monótona. La exaltación romántica de la acusación contra Dios se expresa por medio de una comparación con la primavera. Pero mientras la primavera vuelve y se va, Dios se repite en una rotación permanente y tediosa:

Hay ganas de... no tener ganas, Señor;
a ti yo te señalo con el dedo deicida:
hay ganas de no haber tenido corazón.

La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,
curvado en tiempo, se repite, y pasa, pasa
a cuestas con la espina dorsal del Universo.

4 *«Amor Prohibido», de* HN.

Pero la figura dominante en *HN* no es la curva sino la recta con su dureza y agresividad inhantas. La *lluvia,* es decir, la verticalidad que desciende, encuentra en la muerte su final:

Mas, cae, cae el aguacero
al ataúd de mi sendero,
donde me ahueso para ti. [5]

No deja de llamar poderosamente la atención, que cuando Vallejo escribe *lluvia* en *HN,* está escribiendo muerte, al igual que años más tarde, como en «Piedra negra sobre una piedra blanca», es convocada como testigo de su propia muerte. Sin embargo, *lluvia* en *T,* elemento conectado con el ideal de poesía que quiere escribir, no bajará, sino que al contrario, subirá. En el símbolo *lluvia* se encuentra el más claro ejemplo de la coherencia vallejiana con respecto a la vida y a la muerte. Si *lluvia* posee connotaciones negativas en *HN,* al transformar su significación simbólica en *T* alcanza constelaciones solamente positivas: «¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?», se pregunta Vallejo, para afirmar inmediatamente que «hay siempre que subir. ¡Nunca bajar!». Y frente a este ideal de ascenso, la gran paradoja: «¿No subimos acaso para abajo?» [6]. En este verso Vallejo ya no habla de la nueva poesía. Al contrario, en una mezcla absoluta de deseo y realidad, une la exaltación del ideal poético con el descenso que implica la muerte. ¿Acaso no crecemos hacia la tumba, hacia lo bajo, hacia la horizontalidad?

La línea descendente puede ser quebrada, puede incluso mezclarse con la curva. Así sucede en «Los pasos lejanos», de *HN;* cuando Vallejo recuerda a sus padres y a su soledad:

Hay soledad en el hogar sin bulla,
sin noticias, sin verde, sin niñez.
Y si hay algo quebrado en esta tarde,
y que baja y que cruje,
son dos viejos caminos blancos, curvos.
Por ellos va mi corazón a pie.

La vida de sus padres, «dos viejos caminos blancos», que él mismo transita, nos muestra la linealidad curva del tiempo. El *camino,* es decir, todas las cosas que de una u otra manera componen la vida y la respiración, será testigo en la muerte, al igual que la *lluvia.*

El cuadro, ya como espacio cerrado, asfixiante, cobra una importancia enorme en *T.* En *HN* los espacios, aunque lineales, no se cierran, aún hay una posibilidad de salida. A pesar de la indudable tristeza de muchos de sus poemas, *HN* admite cierto sosiego, cierta tranquilidad. En *T,* tras la experiencia carcelaria de Vallejo y en los poemas que hacen referencia a ella, apenas si el aire nos permite respirar. Sólo el amor, como siempre en su poesía, será capaz de romper candados y rejas, así ocurre en XVIII:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan el mismo número.

Las cuatro paredes de la celda, el espacio opresivo que ellas limitan, se convierte en un «criadero de nervios» que arranca «las diarias aherrojadas extremidades», en las que sólo el amor será liberación.

[5] *«Lluvia», de* HN.
[6] *LXXVII, de* T.

Vallejo crea una imagen espacial perfecta por medio del amor. Recluido en el interior de un espacio coercitivo, el amor es la llave liberadora. La llave que abre los secretos de los cofres en los juegos de la infancia, que abre las puertas de los castillos imaginados, aquí abre las puertas de la celda en la que se encuentra Vallejo:

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!

Las cuatro paredes no son, sin embargo, uniformes. Dos de ellas aprisionan con más fuerza y en la oscuridad de la noche (interior y exterior) le recuerdan al sujeto poético la ausencia de dos madres ya muertas, es decir, la presencia de una orfandad doble:

Ah las cuatro paredes de la celda.
De ellas me duelen entretanto más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

El cuerpo transforma su materialidad. El espacio opresivo provoca malformaciones corporales y metafísicas. La orfandad del hombre se corresponde con su crecimiento. Pero el crecimiento puede ser incompleto, como en este caso;

Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca del terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.

La muerte en *T* es línea quebrada, descendente. El hogar de Vallejo está roto. Las muertes de su madre, de su hermano Miguel. Su propia detención, los chasquidos de la soledad. Hasta el recuerdo es ya espacio cerrado. La memoria se vuelve agria y las imágenes de la infancia, otrora dulces, ahora arrastran «una trenza por cada letra del abecedario». [7]

El espacio interno, sofocante, trasmina a las imágenes del banquete de una carga insufrible de tristeza. Frente a la irrupción diurna y solar del banquete como símbolo de fertilidad, al modo medieval y rabelaisiano [8], en Vallejo estas imágenes están sobrecogidas por la nostalgia y un halo de desesperación atraviesa sus versos. Así el poema XXVIII:

He almorzado sólo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el facundo ofertorio

[7] *XXII, de* T.

[8] *Cf., Mijail Bajtin,* La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, *Barcelona, Barral Editores, 1974; especialmente, cap. IV, pp. 250-273, (trad. Julio Forcat y César Conroy).*

de los choclos, pregunte por su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.

El encuentro en el mundo rabelaisiano con el alimento es siempre alegre y triunfante. El hombre vencía al mundo y a la naturaleza introduciendo en su interior los productos cosechados. La noción de *continente* si bien es solidaria con la de *contenido* en Vallejo, en *T* está rota y por ello «los platos están distantes» y el alimento es reducido al despectivismo de «cosas». En Vallejo el banquete es justamente la antítesis a la exaltación. El corazón puede más que el vientre. Son órganos distintos y distantes. Este espacio corporal e interior está igualmente quebrado que el exterior y material. La comida y el hombre en el interior de este espacio inarmónico son cosas ajenas y opuestas. Si la comida rabelaisiana era celebración de victoria, el banquete vallejiano es el triunfo de la muerte. La ruptura del espacio interior y exterior no provoca más que valores negativos e inapetencias:

Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir
de tales platos distantes esas cosas,
cuando habráse quebrado el propio hogar,
cuando no asoma ni madre a los labios.
Cómo iba yo a almorzar nonada.

La absorción de alimentos es aquí el polo opuesto a la festividad. Si como dice Bajtin «*en el sistema de imágenes de la Antigüedad, el comer era inseparable del trabajo*», [9] en este poema los alimentos están servidos para la tristeza. Si antes era «la coronación del trabajo y la lucha» [10] para que de esta forma «el trabajo triunfara en la comida», [11] en *T* la comida no descubre más que «canas tías» y «viudos alvéolos». Todo se vuelve agresivo y el sujeto lírico afirma que le «han dolido los cuchillos / de esta mesa en todo el paladar».

Los alimentos se transforman porque «yantar de estas mesas así, en que se prueba / amor ajeno en vez del propio amor» pertenecen a un espacio roto y quebrado y «torna tierra el bocado que no brinda la / MADRE». Vallejo transforma justamente los alimentos en líquidos, en elementos acuáticos unidos tradicionalmente a la intimidad [12] y que aquí truecan su significación en constelaciones negativas ya que «hace golpe la dura deglución; el dulce / hiel; aceite funéreo, el café». *El triunfo de la muerte* destroza todo y lo convierte en una transustanciación negativa. Si el acto alimentario confirma la realidad de las sustancias, el banquete vallejiano confirma la existencia del espacio cerrado y opresivo:

Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,
y el *sírvete materno no sale de la*
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria del amor.

La oscuridad que provoca la ruptura del hogar, los vértices del sufrimiento, encuen-

[9] Ibídem, *p. 253.*
[10] Ibídem.
[11] Ibídem, *p. 264.*
[12] Cf. *G. Durand,* ibídem, *pp. 244-247.*

tran su paralelo en la incertidumbre metafísica cuando los cordones umbilicales del conocimiento, comienzan a cuestionar lo que por haber sido asumido inconscientemente al pertenecer a una cultura y un país, ahora descubre los inmensos huecos sin rellenar que tiene. Si la religión ya no encuentra salida real a la muerte, si tan sólo la adora pero no la combate, si, en definitiva, el hombre está solo, entonces «ya no hay dónde bajar / ya no hay dónde subir». [13]

El espacio se contrae en un rictus, a la cerrazón del mismo, hay que añadir también la propia contracción. «Mastiquemos brasas» dice Vallejo en el mismo poema. Estas dos líneas se han encontrado. El espacio cerrado no tiene más luz que la oscuridad y la incertidumbre: «Se ha puesto el gallo incierto, hombre» [14]. El gallo de la negación de Pedro, el gallo que anuncia el día, es aquí el símbolo de la eufemización de las tinieblas, anuncia la noche de la razón y los fantasmas que la habitan. La sintaxis vallejiana en *T* se vuelve sobre sí misma, se repite, se asfixia.

Todo se vuelve rígido, las articulaciones de los dedos se endurecen y se integran en el interior de las uñas. El espacio está dominado por las uñas que crecen hacia el interior y mueren en el exterior. Aquí ni siquiera hay choque de espacios opuestos, el interior ha terminado por vencer al exterior. Y el interior no es más que dolor. La coherencia poética vallejiana es perfecta y el lenguaje se duele de una sintaxis cortante y rígida. Los versos se expresan por paralelismos disonantes y repeticiones monótonas:

> Las uñas aquellas dolían
> retesando los propios dedos hospicios.
> De entonces crecen ellas para adentro.
> mueren para afuera
> y al medio ni van ni vienen,
> ni van ni vienen. [15]

Del hecho concreto de una grieta, de una fisura en el alma de los recuerdos, el pasado aparece moribundo. Al mirar hacia atrás sólo está la agonía. Todo en el recuerdo, incluso la historia, está moribundo. El pasado tantas veces defendido se vuelve contra el presente, porque el presente consigue que sea distinto. Una vez más el espacio interior vence al exterior:

> Al calor de una punta
> de pobre sesgo ESFORZADO,
> la grieta sota de oros tórnase
> morena sota de islas,
> cobriza sota de lagos
> en frente a moribunda alejandría,
> a cuzco moribundo. [16]

En medio de la desolación, el espacio cerrado es el lugar de la incertidumbre. La región del miedo. La casa ya no es el hogar tranquilizador, el refugio donde guardar los juguetes. La casa pierde su propio carácter de cobijo, porque al cabo, la casa no

[13] *LXXVII, de* T.
[14] *XIX, de* T.
[15] *XXVI, de* T.
[16] Ibídem.

es más que las personas que en ella viven. Al desaparecer el elemento humano el espacio perdura con su oscuridad. Dice Gilbert Durand:

> La casa entera es, más que un «vivero», un ser vivo. La casa duplica, sobredetermina la personalidad de quien la habita. [...]. La intimidad de ese microcosmos se duplicará y se sobredeterminará sin saber cómo. Como doblete del cuerpo, resultará isomorfo del nicho; de la concha, del vellón y, finalmente, del regazo materno. [17]

En Vallejo el isomorfismo le conduce al rechazo. La memoria debe abandonar sus recuerdos e integrarse en el olvido si el pasado produce pavor. La casa trilceana es isomorfa del nicho y la incertidumbre. Ella ya no es el lugar donde se han de encontrar las alegrías. El espacio cuarteado por la muerte no produce más que miedo:

> Me da miedo ese chorro,
> buen recuerdo, señor fuerte, implacable
> cruel dulzor. Me da miedo.
> Esta casa me da entero bien, entero
> lugar para este no saber dónde estar. [18]

Los puentes que unen los recuerdos con las presencias han desaparecido. También puede quedarse huérfana la memoria al ser sólo recuerdo y faltar la evidencia donde constatar, como en un espejo temporal, la certidumbre de que el paso del tiempo no transforma radicalmente al mundo de la infancia. La tragedia trilceana resulta de esta desolación de espacio solitario:

> No entremos. Me da miedo este favor
> de tornar por minutos, por puentes volados.
> Yo no avanzo, señor dulce,
> recuerdo valeroso, triste
> esqueleto cantor. [19]

La casa, el espacio del hogar y la seguridad, no da ahora más que «muertes de azogue» [20] y el azogue no hace más que acercar a la «seca actualidad». [21] En la casa se reduplica la imagen de Jonás: dentro de la casa hay siempre otra casa. Como dice Baudouin:

> Necesitamos una casita dentro de la casa grande para encontrar las primeras seguridades de la vida sin problemas, este es el papel del rincón, del reducto oscuro. [22]

En *T* todo ha volado. La casa ha perdido sus imanes y con ella el magnetismo de

[17] *G. Durand,* ibídem, *p. 232.*
[18] *XXVII, de* T.
[19] Ibídem.
[20] Ibídem.
[21] Ibídem.
[22] *Charles Baudouin,* Le triounphe du héros, *París, Plon, 1952, p. 192.*

los rincones han perdido luminosidad, y, ahora, la sombra ocupa completa los lugares que ayer, siendo diminutos, eran universos enormes:

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fue sacada, o tal vez qué habrá pasado. [23]

Estas imágenes de descenso interior, de viaje móvil hacia los lugares inmóviles del pasado muestran una potente relación entre muerte y hogar perdido. Las inversiones y contracciones semánticas de Vallejo que enfrentan «rincón» (lugar de encuentro de cuatro planos y por demás inmóvil) con el verbo caminar (a pesar de estar sentado) concluyen en una imagen de fusión entre Eros y Thanatos tan propias trilceanas: «La cuja de los novios difuntos». Éste el lugar ocupado por las imágenes del viaje hacia el recuerdo. Mas si el poeta siente que en la vuelta al pasado, al lugar íntimo, a la «casita» dentro de la casa, «Jonás» sólo es firmemente reconocido por el propio sujeto, la amada, convocada al encuentro, puede equivocar el sitio:

Has venido temprano a otros asuntos
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques. [24]

El presente añora al pasado y del microcosmos del rincón se salta al cosmos más completo del cuarto, ampliando su recuerdo. Mas si el microcosmos iguala amor y muerte, el círculo espacial superior a él (el cuarto) tiene igualmente un aura mortuorio:

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos. [25]

La *lluvia,* en este caso nocturna, de nuevo es relacionada con la poesía, con el ejercicio de escribir. El momento en el cual el sujeto poético se integra con la escritura, ya lejos del momento recordado es resaltado por un espacio polivalente como es la «puerta». La puerta, tradicionalmente utilizada tanto para observar desde ella y sus ranuras el interior de las habitaciones como para penetrar en las mismas, en este caso, es la imagen de dos movimientos contrarios y simultáneos. La paradoja vallejiana de conseguir por medio de un elemento de apertura y de refugio a la par del exterior como es la puerta, logra la impresión sonora de choque que siempre queda en gran parte de los poemas de *T:*

Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra. [26]

[23] *XV, de* T.
[24] Ibídem.
[25] Ibídem.
[26] Ibídem.

El dominio de la sombra es ahora el lugar de la antigua Arcadia. El paraíso se ha hecho añicos. La infancia ha roto sus hilos de cometa y, ahora, la suavidad del viento que la elevaba, se ha convertido en puro frío.

Los rincones toman vida de nuevo en otro poema trilceano mas para acurrucarse dentro de un espacio cerrado y cuadrado. En este espacio los recuerdos son lo único vivo y el presente se mezcla con ellos. El caballo de la infancia, de las correrías y los sueños, está ahora en la celda, junto con el compañero, que en un pasado-presente esplendoroso, come de la misma cuchara del niño que añora. El médico, en cuya casa fue detenido Vallejo, también está ahora presente junto con un sujeto lírico empequeñecido que come fiambres los sábados y promete no ser egoísta.

Sólo queda ahora un espacio condensado y huérfano: «En la celda, en lo sólido, también / se acurrucan los rincones». [27] Lo sólido se deteriora de tanto tocarlo camino de ser líquido, imagen acuática: «Arreglo los desnudos que se ajan, / se doblan, se harapan». [28] El proceso de traslación espacial al pasado al fin se convierte en presente poético. El túnel del tiempo le ha conducido al momento en el cual regresa a casa, al hogar, después de una larga cabalgada.

El caballo isomorfo del regreso y la vitalidad en este caso se ha integrado con el propio sujeto. Ya no son siquiera «los potros de bárbaros atilas / o los heraldos negros que nos manda la Muerte», [29] como en *HN,* sino que ahora la agresividad se manifiesta por medio de la integración en la misma vuelta al pasado:

> Apéome del caballo jadeante, bufando
> líneas de bofetadas y de horizontes;
> espumoso pie contra tres cascos.
> Y le ayudo: Anda, animal! [30]

El cuerpo se solidariza en este espacio enmarcado por la celda. La celda es opresión pero no fragmenta a los habitantes de su interior, como sí sucederá más tarde en algunos poemas de *Poemas Humanos [PH].* El tiempo (presente-pasado) se hace un solo tiempo. El compañero de celda come con la misma cuchara que usara previamente el sujeto poético. «Cuchara» que reaparecerá en *España, aparta de mí este cáliz (EspAC)* y que ya desde *T* está unida al sufrimiento, sólo que en *EspAC* será símbolo también de lucha y liberación. El compañero de prisión y el poeta son en el recuerdo no una misma cosa, pero sí complementarias:

> El compañero de prisión comía el trigo
> de las lomas, con mi propia cuchara,
> cuando, a la mesa de mis padres, niño,
> me quedaba dormido masticando. [31]

El espacio interior («cabe camastro desvencijado» [32]) que se une al exterior («aquel mé-

[27] *LVIII, de* T.

[28] Ibídem.

[29] *«Los heraldos negros», de* HN.

[30] *LVIII, de* T.

[31] Ibídem.

[32] Ibídem.

dico era un hombre sano»[33]), ahora, desde el sufrimiento y la solidaridad que comportan los sucesos de la infancia que antes no se entendían, tienen una magnitud especial. La piedad de la madre en el hogar aún no roto del pasado también le alcanza a él ahora, con el hogar resquebrajado e integrado por aquéllos por los que su madre ayer rezaba. El sufrimiento hace más comprensible e ilumina de una nueva tonalidad al pasado:

> Ya no reiré cuando mi madre rece
> en infancia y en domingo, a las cuatro
> de la madrugada, por los caminantes,
> encarcelados,
> enfermos
> y pobres. [34]

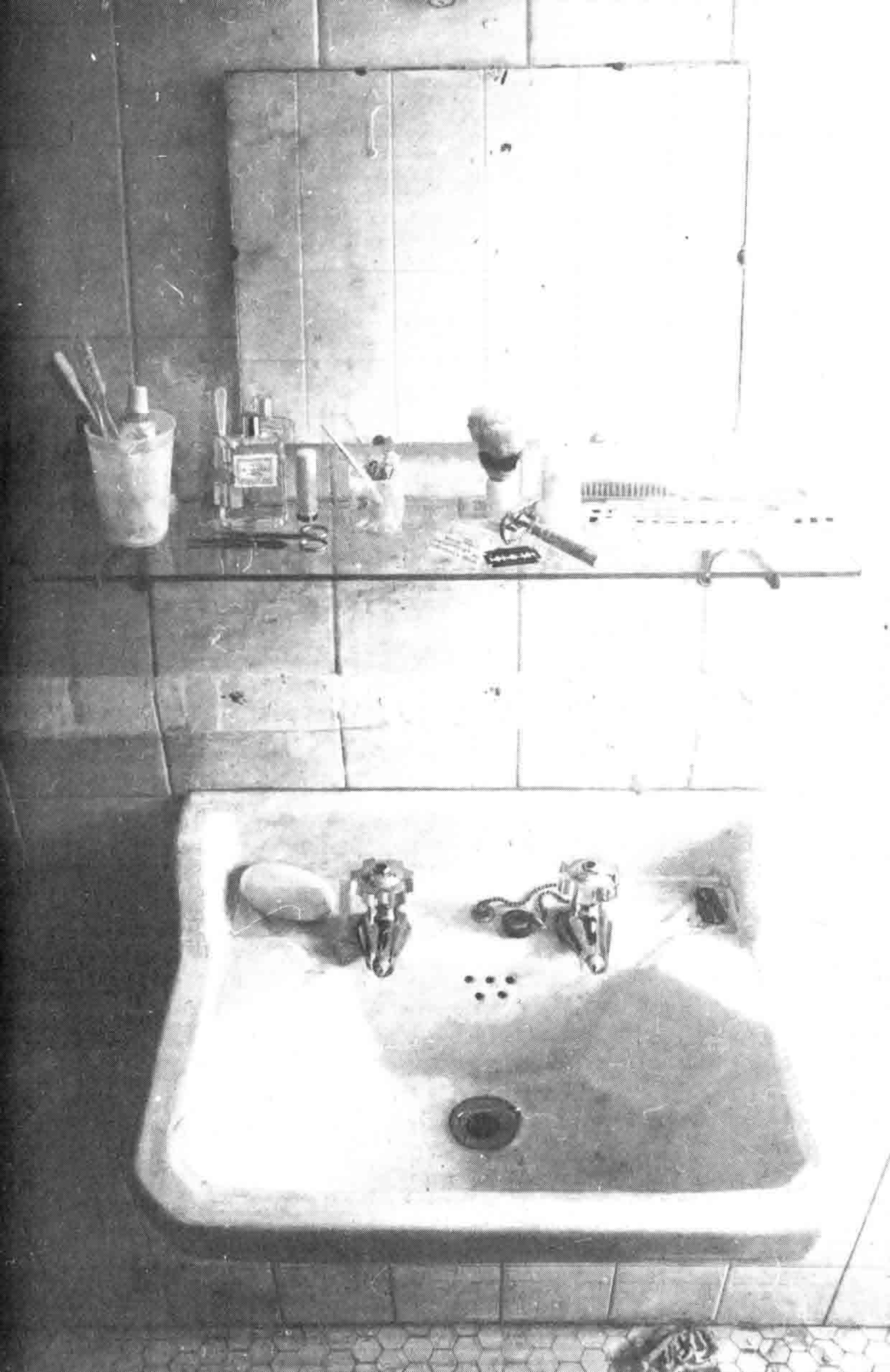
Cuando las pequeñas venganzas del pasado se observan desde hoy pueden tener un prisma distinto y terrible. La violencia infantil desde el sufrimiento de hoy obliga a una revisión crítica de cosas que por naturales apenas si se consideraban. La traslación espacial del presente al pasado se consigue por medio de un lenguaje infantil en el que el juego de los tiempos verbales se mezclan al unísono. Este descenso logra ser expresado con una carga enorme de dramatismo justamente por esa conjunción de futuro presente y pasado y por la elección de unas imágenes completamente tradicionales y lógicas. El drama se convierte en tragedia al auscultar por medio de todos los componentes del poema la realidad del presente que obliga a ese trueque de tiempos verbales. El presente y el futuro poéticos son pasados reales desde el conjunto del poema. El lenguaje por demás se vuelve cotidiano:

> En el redil de niños, ya no le asestaré
> puñetazos a ninguno de ellos, quien, después,
> todavía sangrando, lloraría: El otro sábado
> te daré de mi fiambre, pero
> no me pegues!
> Ya no le diré que bueno. [35]

El espacio se condensa en la celda, «en el gas ilimitado», [36] al extremo de que el espacio exterior apenas es percibido: «Quién tropieza por fuera», [37] pregunta.

«Fuera» y «dentro» en *T* ya no tiene demasiado sentido. Todo está destrozado. El poeta tiene que soñar el presente porque el presente es horrible. Cuando la realidad no gusta sólo caben dos salidas: transformarla o imaginarla distinta. La muerte de la madre, de la casa más íntima y segura, hace que Vallejo imagine la realidad como si ella estuviera viva. Así, antes de iniciar un viaje a Santiago de Chuco, donde siempre estuvo el hogar y en el hogar su centinela, defendiéndole contra los fríos y las borrascas del invierno y la tristeza, Vallejo necesita inventarse que el hogar existe para poderse poner en camino y pensar en su madre viva:

[33] Ibídem.
[34] Ibídem.
[35] Ibídem.
[36] Ibídem.
[37] Ibídem.



Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojarme en tu bendición y en tu llanto.
Acomodando estoy mis desengaños y el rosado
de llaga de mis falsos trajines. [38]

La realidad es, sin embargo, más fuerte y obliga al poeta a convertir a su madre en «muerta inmortal», es decir, en el choque mental de la realidad y el deseo. Si el sujeto lírico vuelve al espacio de la infancia descubrirá la presencia de la muerte, pero si no volviese jamás podría llegar a convertir a su madre (a la seguridad del hogar) en inmortal, incluyéndola así en un nuevo espacio poético que en su obra posterior se transformará. En este espacio «inmortal» que intenta superar al anterior todo es pluralidad y enpequeñecimiento:

Así, muerta inmortal. Así.
Bajo los dobles arcos de tu sangre, por donde
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre
para ir por allí,
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.

Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros,
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo deseo suyo.

Así, muerta inmortal.
Así. [39]

El habitáculo ya no posee más ídolo que adorar sino las tinieblas. Todo ha desaparecido, y con la ruptura se acaba «el diminutivo, para / mi mayoría en el dolor sin fin / y nuestro haber nacido así sin causa». [40]

Sólo cuando Vallejo rompe este espacio y el hogar se universaliza, el diminutivo volverá a aparecer. Eso sucederá en *EspAC,* cuando Vallejo encuentra una nueva causa y, por tanto, un nuevo nacimiento. En *T,* tanto la muerte como la desesperación caminan hacia abajo, hacia la horizontalidad. Los recuerdos ahora, en la celda, cobran dimensiones trágicas. Un ejemplo que por su importancia indudable trascribo completo se encuentra en el poema XLII:

Esperaos. Ya os voy a narrar
todo. Esperaos sossiegue
este dolor de cabeza. Esperaos.

¿Dónde os habéis dejado vosotros
que no hacéis falta jamás?

Nadie hace falta! Muy bien.

Rosa, entra del último piso.
Estoy niño. Y otra vez rosa:
ni sabes a dónde voy.

38 *LXV, de* T.
39 Ibídem.
40 *XXXIV, de* T.

¿Aspa la estrella de la muerte?
O son extrañas máquinas cosedoras
dentro del costado izquierdo.
Esperaos otro momento.

No nos ha visto nadie. Pura
búscate el talle.

¡A dónde se han saltado tus ojos!

Penetra reencarnada en los salones
de ponentino cristal. Suena
música exacta casi lástima.

Me siento mejor. Sin fiebre, y ferviente.
Primavera. Perú. Abro los ojos.
Ave! No salgas. Dios, como si sospechase
algún flujo sin reflujo ay.

Paletada facial, resbala el telón
cabe las conchas.

Acrisis. Tilia, acuéstate.

En este poema, que Vallejo comienza *in medias res,* cargado de arcaísmos, silepsis semánticas, sujetos duplos..., la desesperación es mostrada por un espacio cerrado curvo, que posteriormente se transforma en uno recto. Tras la apóstrofe «¿Dónde os habéis dejado vosotros / que no hacéis falta jamás?», con la que los recuerdos son convocados, Rosa, es decir, Zoila Rosa,[41] entra «del último piso» del recuerdo y el primero de la vida, de ahí, que el sujeto se haga niño. Mas las «máquinas cosedoras», los latidos del corazón, se hacen tan fuertes en el recuerdo que la estrofa siguiente nos sitúa ante el hecho recordado y que ya es presente poético. «¿A dónde se han saltado tus ojos?». El dolor de cabeza, presente en la primera estrofa, poco a poco va desapareciendo: «Me siento mejor». Pero el recuerdo comienza a latir y a tomar vida propia pues «algún flujo sin reflujo ay [sic]»; y, al final, como un golpe, una «paletada facial» que provoca la caída de los párpados: «resbala el telón»; y dentro los ojos en la oscuridad: «cabe las conchas».

El paralelismo conchas/ojos, permite la aparición cerrada («resbala el telón») del espacio curvo, al igual que impregna al texto de una dramatización. «Concha», en su doble sentido de caparazón de los moluscos y del lugar que le sirve al apuntador en el centro del proscenio, pero, que tanto en uno como en otro caso, su centro motriz es la ocultación. Después del espacio cerrado, ya el último verso, ciertamente enigmático, en el que Vallejo recuerda al rey de Argos, Acrisio, matado involuntariamente por Perseo, y, al final el recuerdo hacia Otilia, aquí recreada por un vocablo latino Tilia

[41] *Vallejo conoce a Zoila Rosa en el segundo trimestre de 1917 e inmediatamente la introduce en el grupo de sus amigos de la librería «Cultura Popular» de Trujillo. Como era costumbre en el grupo recibió inmediatamente su apodo: «Mirtho», al igual que el personaje femenino en la novela de Pierre Louis.* Afrodita. *Con este nombre la hace aparecer en su libro* Escalas. *El era conocido por el de «Korriscoso», como el personaje de Eça de Queiroz. Todo el grupo es citado por Vallejo como «La farándula». En «Cultura Popular» se familiarizan con las revistas de vanguardia de España y Perú:* Cervantes, Colónida, La Esfera, España... *Es la época en la que junto con todo el grupo lee a Shakespeare, Cooper, Dickens, Dostoievsky, Thackeray, Rolland, Barbusse, Eguren, etc.* Cf. *Vélez y Merino,* op. cit., *p. 35.*
Cf. Vélez y Merino op. cit., *p. 35.*

al hacerle desaparecer la O inicial. Sólo queda el dominio del espacio recto y horizontal: «acuéstate»; rompiéndose el espacio curvo de los recuerdos.

Los poemas posteriores de Vallejo, integrados en *Poemas de prosa [PP]* muestran un espacio menos uniforme. Lo pequeño y diminuto comienza a agrandarse. Las medidas de las cosas, de nuevo, se agigantan, como en la niñez, aunque para eso, sea necesario pensar, como en *T*, que la muerte de la madre no ha existido: «Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande».[42] Pero la tensión espacial de *T* perdura. Los contrarios y sus direcciones opuestas continúan: «La mujer de mi padre está enamorada de mí, viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte. Que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso».[43]

El mundo de la infancia, con la maduración, lentamente recupera su medida: «Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién».[44] Y la muerte desnivela el espacio. Tal como en *T*, III, lo exterior es la oscuridad, el espacio cerrado. Igual sucede ahora en *PP:*

> Un tiempo de rúa contuvo a mi familia. Mamá salió, avanzando inversamente y como si hubiera dicho: *las partes.* Se hizo patio afuera. Nativa lloraba de una tal visita, de un tal patio y de la mano de mi madre. Entonces y cuando, dolor y paladar techaron nuestras frentes.[45]

La casa que ya había perdido su simbología de refugio, en *PP* se reduce, bajo el efecto de la enfermedad, en un hospital, es decir en «la casa del dolor»,[46] donde «la queja asalta síncopes de gran compositor, golletes de carácter, que nos hacen cosquillas de verdad».[47]

El espacio, lentamente, se va ideologizando de forma paralela al propio Vallejo. La alusión anterior a *las partes* es tan sólo un indicio. Ahora es ya evidente: «¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir! Toda la mecánica social cabe en estas palabras».[48]

Las líneas rectas comienzan a ceder su lugar de predominio a la curva y al círculo. La madre comienza a ser más diámetro que altura:

> La talla de mi madre moviéndose por índole de movimiento
> y poniéndome serio, me llega exactamente al corazón:
> pensando cuanto cayera de vuelo con mis tristes abuelos,
> mi madre me oye en *diámetro* callándose en *altura.*[49]

Al aumentar las distancias temporales y espaciales, las medidas aumentan: «Mi metro está midiendo ya dos metros».[50]

42 *«El buen sentido», de* PP.

43 Ibídem.

44 *«La violencia de las horas», de* PP. *Este mismo verso aparece igualmente en* Carné 1930-1931. *Es por tanto un verso reflexionado por Vallejo, al igual que las alusiones a Lucas del mismo poema.*

45 *«Lánguidamente su licor», de* PP.

46 [Las ventanas se han estremecido...], *de* PP.

47 Ibídem.

48 [Algo te identifica...], *de* PP.

49 *«Lomo de las sagradas escrituras», de* PP. *Subrayado mío.*

50 Ibídem.

Con los poemas agrupados en *PH,* este proceso continúa. El volumen aparece y los puntos frontales ayer, hoy han ganado matices. En el poema «Terremoto», el espacio posee perspectiva y volumen. La simplicidad desoladora del paisaje trilceano, lentamente va abandonándose. Este terremoto mental provoca una auténtica ruptura del espacio anterior. Claramente Vallejo ya está interesado por un espacio poético distinto y de nuevos matices. Interjecciones, adverbios y preposiciones ocupan un lugar de privilegio en este nuevo espacio. En «Terremoto» el paisaje es parte fundamental en el poema. Sin considerar la aparición del nuevo espacio poético es ciertamente hermético. Las consideraciones espaciales, sin embargo, pienso que clarifican su lectura:

> *¡Encima, abajo, con tamaña altura!*
> ¡Madera, tras el reino de las fibras!
> ¡Isabel, con *horizonte de entrada!*
> *¡Lejos, al lado,* astutos Atanacios!
>
> *¡Todo, la parte!*
> Unto a ciegas en luz mis calcetines,
> en riesgo, la gran paz de este peligro,
> y mis cometas, en la miel pensada,
> el cuerpo, en miel llorada.
>
> ¡Pregunta, Luis; responde Hermenegildo!
> *¡Abajo, arriba, al lado, lejos!*

La profundidad, como espacio ideologizado, será, a partir de ahora, constante en su poesía. Las imágenes del descenso se hacen materiales y los «creadores de profundidad» saben encontrar la síntesis de dos contrarios (bajar/subir):

> [...]
> creadores de la profundidad,
> saben, a cielo intermitente de escalera,
> bajar mirando para arriba,
> saben subir mirnado para abajo. [51]

La escalera, línea quebrada por excelencia, aquí ya es intermitente y, por demás, desde ella es posible vislumbrar la esfera celeste. La perpendicularidad opuesta trilceana, que chocaba en la incertidumbre, en la ascensión y el descendimiento, ahora baja «mirando para arriba», y sube «mirando para abajo». A lo largo de todo el poema el sentido de profundidad es reiterado como expresión de conocimiento: «elaborando su función mental / y abriendo con sus voces / el socavón, en forma de síntoma profundo!» [52]

Al espacio se le irá sumando movimiento, flexibilidad, y por tanto es más libre que antes, ahora puede, incluso, dilatarse: «Podría hoy *dilatarse* en este frío, / podría toser; le vi bostezar». [53] El movimiento se hace duplo en el sujeto lírico: «*duplicándose* en mi oído su aciago *movimiento muscular*». [54]

La ruptura del espacio cerrado y opresivo se produce de forma paralela al proceso de gigantización, cuyas expresiones concretas serán el bolchevique soviético y el mili-

[51] *[Los mineros salieron de la mina...], de* PH.
[52] Ibídem.
[53] *«Piensan los viejos asnos», de* PH.
[54] Ibídem.

ciano español. Pero junto a estas concreciones —relativamente anecdóticas— en Vallejo se agiganta el universo y todos sus valores:

> No. *No tienen tamaño sus tobillos;* no es su espuela
> *suavísima,* que da en las dos mejillas.
> Es la vida no más, de bata y yugo.
> [...]
> *Plenitud inextensa,*
> *alcance abstracto,* venturoso, de hecho,
> glacial y arrebatado, de la llama;
> freno del fondo, rabo de la forma. [55]

La felicidad, pareja a esta gigantización, lógicamente incrementa su presencia en los poemas últimos de Vallejo. Ya es posible leer claras expresiones de alegría: «Quisiera hoy ser feliz de buena gana, / ser feliz y portarme frondoso de preguntas, / *abrir por temperamento de par en par mi cuarto*». [56] Las ventanas se abren y el ser humano agranda sus medidas mortales, no es simplemente «padre» ahora es *«padre por grandeza»* y posee *«un cuello enorme»* del que *«sube y baja, al natural, sin hilo, mi esperanza»*. [57] Este gigantismo abarca todos los sentimientos humanos. Las constelaciones negativas del universo, igualmente, crecen y se multiplican, como sucede con el poema «Los nueve monstruos», en el que el dolor lo sume todo en un marasmo de sufrimiento absoluto.

Frente al dolor universal, el amor, en una búsqueda de equilibrio y lucha, igualmente se agiganta:

> ¡Ah querer, este, el mío, éste, el *mundial,*
> interhumano y parroquial, provecto! [58]

El hombre es el centro motor de este gigantismo. Él ocupa, sin contradicción, todos los lugares: «porque, al centro, estoy yo, y a la derecha, / también, y, a la izquierda, de igual modo». [59]

Mas el poeta, ante este universo agigantado y descomunal que le arrastra, realmente se siente sobrepasado. Ante esta universalización del sueño realizada por el propio poeta, el sujeto lírico, pletórico de lo que sueña, se sabe pequeño e indeciso. Ante el «voluntario de España», cuando «el miliciano de huesos fidedignos [...] marcha a matar con su agonía mundial», el poeta no sabe bien qué hacer:

> [...] dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
> lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
> a mi pecho que acabe, al bien que venga,
> y quiero desgraciarme [60]

El espacio exterior universalizado le hace al poeta «cuadrúmano», a pesar de que descubre tener *«pequeñez en traje de grandeza»*.

55 *«Mis niños anhelantes», de* PH.
56 *[Quisiera hoy ser feliz de buena gana...], de* PH. *Subrayado mío.*
57 Ibídem.
58 *[Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...], de* PH. *Subrayado mío.*
59 *«Sermón sobre la muerte», de* PH.
60 *«Himno a los voluntarios de la República», de* EspAC.

Este proceso de *gigantización* del mundo exterior se corresponde con una *gulliverización* del poeta. A la indecisión de no saber muy bien cómo hacer para conseguir un paralelismo entre él y el hombre y el universo soñados, le sigue un empequeñecimiento de sus cosas más íntimas y queridas: si la vida aumenta, su muerte se empequeñece. La muerte que en el miliciano es vida universal, en él disminuye hasta ser acento y sobrarle tamaño. Los golpes de la vida con los que cabalgaban los heraldos negros de la muerte en 1919, ahora, en 1937, se vuelven «fatídicos teléfonos». Si antes era «yo no sé», ahora es la absoluta afirmación de su llegada. Esta *gulliverización* personal es como la vuelta al vientre, como la certeza de sentirse seguro en el interior de la humanidad. El espacio curvo y volátil aumenta, mientras él se acurruca en su seno:

Me sobra ya el tamaño, bruma elástica,
rapidez por encima y desde y junto.
¡Imperturbable! ¡Imperturbable! Suenan
luego, después, fatídicos teléfonos.
Es el acento; es él. [61]

La *gulliverización* vallejiana se contrapone con una universalización familiar. La familia, que habita el hogar universal soñado, amplía sus lazos. Ahora tiene «[...] caminantes suegros, / cuñados en misión sonora, / yernos [...]». [62] El pensamiento es transparente y «geométrico». El escarnio «pequeño de encogerse» por el paso del tiempo «tras de fumar su universal ceniza», [63] es algo tan diminuto como «secretos caracoles». «La punta del hombre», es decir, la cima de la montaña a la que el escalador de la vida llega, «acorde de lápiz», tiene «[...] gusanos hembras, / gusanos machos y gusanos muertos». Tan pequeño como el caracol que se introduce en su concha, el gusano se fusiona con «un pedazo de queso»:

Acorde de lápiz, tímpano sordísimo,
dondoneo en mitades robustas
y comer de memoria buena carne,
jamón, si falta carne,
y, un pedazo de queso con gusanos hembras,
gusanos machos y gusanos muertos. [64]

El pensamiento puede incluso, como afirma en el mismo poema, hacerse geométrico: «Oh pensar geométrico al trasluz». La luz exterior puede ya penetrar dentro de él. Lo sólido, específico del espacio cerrado anterior, se volatiza en este nuevo espacio abierto. El humo y el polvo serán sus símbolos: «por entre mis propios dientes salgo *humeando* / dando voces». [65]

En [Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos, no gimas...], es altamente evidente este nuevo espacio y su correspondencia con lo volátil. El movimiento genera un enorme dinamismo:

[61] *[El acento me pende del zapato], de* PH.
[62] *«La punta del hombre», de* PH.
[63] Ibídem.
[64] Ibídem.
[65] *«La rueda del hambriento», de* PH

rómpete en círculos;
fórmate, pero en columnas combas;
descríbete atmosférica, sér de humo,
a paso redoblado de esqueleto. [66]

La atmósfera, los astros, los planetas... Las fuerzas del espacio abierto y exterior, toman una presencia cualitativa importante en la última producción vallejiana. En [Ande desnudo, en pelo, el millonario...], poema de connotaciones proféticas, en el que las maldiciones alcanzan su punto más álgido, los elementos curvos y volátiles cobran una especial relevancia a lo largo del poema, con claras alusiones a las *manos* y lo que ellas significan en el seno de la *Estética del Trabajo:* «dad de beber al diablo con vuestras manos». [67]

Este poema, ciertamente plagado de elementos volátiles, curvos; con una presencia epifánica de la naturaleza y el hombre, con un universo agigantado y luminoso, expresa ya claramente la transformación vallejiana.

El triunfo en las elecciones de 1936 del *Frente Popular,* es saludado por Vallejo con una exaltación espacial curva, en la que el fuego, y su inmensa carga de polivalencia [68] juega un muy importante papel:

Un día *prendió* el pueblo su *fósforo cautivo,* oró de cólera
y *soberanamente pleno, circular,*
cerró su natalicio con manos electivas. [69]

El humo, signo del fuego, tiene sobre éste volumen y volatilidad, siendo por demás, resultado de él mismo. Vallejo, insiste en este poema en él, entendiéndolo como emanación popular:

(Todo acto o voz genial viene del pueblo
y va hacia él, de frente o *trasmitido*
por incesantes briznas, por el *humo* rosado
de amargas contraseñas sin fortuna). [70]

El humo es la vida. En «Terremoto», Vallejo se cuestiona si «¿Hablando de la leña, callo el fuego». Es decir, ¿es posible hablar de lo sólido y callar lo volátil, que, al cabo, no es más que una transformación de un determinado estado de la naturaleza? Las imágenes vallejianas son una clara respuesta. Lo volátil será permanente en *EspAC* .

El comienzo de II de *EspAC* es una letanía de salutación vitalista. Bajo el extremeño, Vallejo oye:

[...] el *humo* del lobo,
el *humo* de la especie,
el *humo* del niño,
el *humo* solitario de los trigos,
el *humo* de Ginebra, el *humo* de Roma, el *humo* de Berlín

[66] Ibídem, *subrayado mío.*

[67] *[Ande desnudo, en pelo, el millonario...], de* PH.

[68] *Para un estudio del fuego y su polivalencia poética.* Cf. *G. Bachelard,* Psicoanálisis del Fuego; *G. Durand,* op. cit., *especialmente, pp. 160-173.*

[69] *«Himno a los voluntarios de la República», de* EspAC. *Subrayado mío.*

[70] Ibídem.

y el de París y el *humo* de tu apéndice penoso
y el *humo*, que al fin, sale del *futuro*.
¡Oh vida! ¡oh tierra! ¡oh España!
¡Onzas de sangre,
metros de sangre, líquidos de sangre,
sangre a caballo, a pie, mural, sin diámetro,
sangre de cuatro en cuatro, sangre de agua
y sangre muerta de la sangre viva!

El humo de la vida está costando enormes cantidades de sangre, de sacrificio «sin diámetro». El humo y la sangre generan un paisaje de *polvo*, que como el primero asciende y se integra en el cosmos visionario del poeta. El miliciano español sumergido en su propio sacrificio y en su heroísmo humano, es él mismo un «grupo». En él hay «masas de a uno» porque, «locos de *polvo*» están «ganando en español toda la tierra» y no sabe «dónde poner su España», que no es más que un «beso de orbe», es decir, circular y completo.

Junto al humo y el fuego, el *polvo* ascendente, como símbolo del futuro. Polvo que nace de los escombros como resultado de la muerte colectiva en la batalla. Polvo que es «biznieto del humo», que permite la constitución de una pareja polivalente (España / Fuego). El *polvo* como imagen ascendente y que es el centro motriz de «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», poema perteneciente, lógicamente, a *EspAC* y que por su especial significación en la simbología de *polvo*, trascribo por completo. Él mejor que nadie explica la importancia de este símbolo en César Vallejo:

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,
Dios te salve, te calce y dé un trono,
padre polvo que estás en los cielos.

Padre polvo, biznieto del humo,
Dios te salve y ascienda al infinito,
padre polvo, biznieto del humo.

Padre polvo en que acaban los justos,
Dios te salve y revista de pecho,
padre polvo terror de la nada.

Padre polvo, compuesto de hierro,
Dios te salve y te dé forma de hombre,
padre polvo que marchas ardiendo.

Padre polvo, sandalia del paria,
Dios te salve y jamás te desate,
padre polvo, sandalia del paria.

Padre polvo que avientan los bárbaros,
Dios te salve y te ciña de dioses,
padre polvo que escoltan los átomos.

Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro.



Antonio López: *Cuarto de baño* (Dibujo, 1971-73)

El futuro está pues habitado por el polvo, por el «río atroz del polvo», como escribe en [¿Y bien? ¿Te sana el metaloide pálido?...] En este poema, una vez más la presencia curva del espacio es conectada al tiempo que es además circular: «Esclavo, es ya la hora circular / en que las dos aurículas se forman / anillos guturales, corredizos, cuaternarios».

El ser humano ya conoce su entorno. El tiempo y el espacio circulares guardan una relación con el mundo igualmente circular. Los puntos cardinales y su conocimiento profundo son expresiones de la consciencia del ser humano. Con su conocimiento el ser humano puede ya orientarse frente al azar de un «naipe» y encontrar la brújula que señala al propio hombre como norte de la misma: «conocedor de rosas cardinales, totalmente / metido, hasta hacer sangre, en aguijones, en aluminio / leyendo va en tu naipe». [71]

Sin embargo, junto a este mundo gigantesco y utópico, soñado y deseado en España, la realidad francesa, su realidad inmediata y cercana, está fragmentada. Las cosas no guardan correlación, no pertenecen al universo de las categorías recíprocas. La familia universal está separada en su entorno inmediato.

Esta evidencia cotidiana aparece, igualmente, en su poesía. La pareja formada por el vino y la botella, por el contenido y el continente, por lo líquido y lo sólido, no encuentra, como en *España,* su síntesis gaseosa de transformación. Muy probablemente a raíz de un suceso que narra su viuda. Vallejo escribiera [¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino...].

Según Georgette de Vallejo, [72] en una ocasión se encontraron tan necesitados de dinero que Vallejo, ante la imposibilidad de conseguirlo, decidió, en un rapto de orgullo personal, salir a la calle para vender una botella de vino que les quedaba en casa. Negándose a ser un mendigo le puso precio a la botella y esperó. El resultado, ciertamente, no pudo ser más desolador. Ningún transeúnte supo descifrar lo que Vallejo pretendía y nadie compró el vino. A su vuelta decidieron beberlo. Es fácil suponer lo que debió de significar para ellos descorchar la botella. Creo que esta experiencia emocional, este material básico extraído de la realidad, fue posteriormente transformado en el poema arriba citado. De cualquier forma, aún en el supuesto de que mi hipótesis fuera cierta, no añadiría a la evidente fragmentación que resulta del poema, más que una simple anécdota que confirmaría la tesis fundamental que sustento, es decir, la existencia de una realidad partida y cotidiana, frente al símbolo *España.*

Desde el primer verso la no reciprocidad de los elementos es resaltada: «¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta botella!». La tarde, a su vez, está flameada «funestamente en cinco espíritus». El poeta que siente una «general melancolía», observa desde el suelo «la zuela sonante en sueños». Los transeúntes no son más que simples animales de dos piernas, neutros e incapaces de trasmitir calor, «metaloides» como los califica el sujeto lírico y que por demás no son más que «células orales acabando». Desde el espacio ínfimo desde el que el poeta observa su realidad inmediata, ellos, las personas que ocupan el espacio que le rodea no le producen más que desprecio:

[71] *«El libro de la naturaleza», de* PH.

[72] *Georgette de Vallejo,* César Vallejo. Obras Completas, *Barcelona, Laia, 1977, III, pp. 202-203.*

¡Sublime, baja perfección del cerdo,
palpa mi general melancolía!
¡Zuela sonante en sueños,
zuela
zafia, inferior, vendida, lícita, ladrona,
baja y palpa lo que eran mis ideas!

Frente al espacio utópico que ocupa *España* el nosotros no existe en este poema, los pronombres no encuentran más plural que «ellos», es decir, los otros, los que están en el otro lado y son incapaces de comprender la situación en la que se halla el sujeto poético. Si en *España* se lucha por todos los hombres, en su realidad cotidiana el hombre no piensa más que en él mismo:

Tú y él y ellos y todos,
sin embargo,
entraron a la vez en mi camisa,
en los hombros madera, entre los fémures, palillos;
tú particularmente,
habiéndome influido;
él, fútil, colorado, con dinero
y ellos, zánganos de ala de otro peso.
¡Oh botella sin vino! ¡oh vino que enviudó de esta botella!

La fragmentación de esta realidad aparece en la poesía vallejiana de dos formas distintas. Una, la expuesta arriba, como centro del poema; otra, por medio de la utilización de un determinado lenguaje, sin expresión directa de contenido alguno aparentemente, pero que en este contexto de fragmentación espacial, se refleja en la presencia seca y cortante de las palabras descontextualizadas. Esta especie de semántica de la fragmentación permite una comprensión poética, aunque no gramatical, del texto. Así, en [La paz, la abispa, el taco, las vertientes...], Vallejo, en las cinco estrofas que componen el poema, utiliza categorías distintas, para recorrer el camino que separa a la realidad del sueño. La primera estrofa, escrita enteramente por sustantivos, tanto en plural como en singular, y en algún caso acompañado de su artículo correspondiente, nos muestra la sequedad de una realidad árida y cortante, contrarrestada por una presencia de sustantivos abstractos y concretos. La segunda, la escribe por medio de adjetivos. La tercera, gerundios. La cuarta, adverbios y algún pronombre. La quinta y última, por medio de adjetivos sustantivados, que en este caso, son además, conceptos. El poema se inicia por un sustantivo abstracto, paz, y concluye con el adjetivo sustantivado, lo profundo. Las conclusiones a las que se pueden llegar parecen obvias, baste recordar el sentido de profundidad ya analizado en estas páginas, para entender que el poema no es un simple juego malabarista. Este segundo tipo de fragmentación, pienso que es de una gran importancia. En Vallejo, como en toda auténtica poesía, lenguaje y contenido son un matrimonio inseparable:

La paz, la abispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decílitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido,
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,

los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...

Dúctil, azafranado, externo, nítido,
portátil, viejo, trece, ensangrentado,
fotografiadas, listas, tumefactas,
conexas, largas, encintadas, pérfidas...

Ardiendo, comparando,
viviendo, enfureciéndose,
golpeando, analizando, oyendo, estremeciéndose,
muriendo, sosteniéndose, situándose, llorando...

Después, éstos, aquí,
después, encima,
quizá, mientras, detrás, tánto, tan nunca,
debajo, acaso, lejos,
siempre, aquello, mañana, cuánto,
cuánto!...

Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,
lo augusto, lo infructuoso,
lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,
lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,
lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...

En el poema la fragmentación de las categorías oracionales en la que los distintos elementos defienden su propia independencia sin posibilidad de función ni fusión en la oración, incapaces de encontrar una expresión coherente en lo gramatical, sí la encuentran en esta semántica espacial de la fragmentación que sirve de contrapunto negativo frente al símbolo *España*. Por demás, en el poema existe, en no pocos casos, una separación de elementos contrarios, incapaces de fusionarse. Es cierto que existen parejas contrarias y complementarias, pero se encuentran en estrofas distintas. Entre las contrarias tienen especial relevancia «la parte» (primera estrofa) / «lo todo» (quinta estrofa); «el desconocimiento» (primera estrofa) / «lo profundo» (quinta estrofa); «Dúctil» (segunda estrofa) / «lo táctil» (quinta estrofa); «los arcángeles» (primera estrofa) / «lo satánico» (quinta estrofa)... Entre el segundo tipo de parejas hay, entre otros muchos, los siguientes ejemplos: «las gotas» (primera estrofa) / «lo mojado» (quinta estrofa); «la potestad» (primera estrofa) / «lo suntuario» (quinta estrofa)...

Esta misma técnica de semántica espacial de la fragmentación la vuelve a utilizar en su poema [Transido, salomónico, decente...]. En este caso la fragmentación no es tan brusca, aunque sí igualmente evidente. «¿Recordar? ¿Insistir? ¿Ir? ¿Perdonar?» pregunta el sujeto lírico, para al final concluir en el pesimismo al que le obliga su entorno más cercano: «inciertamente irá, acobardaráse, olvidará».

Este mundo, este espacio fragmentado y contrapuesto con *España,* no encuentra sólo sus diferencias en los conceptos ideológicos inherentes por estas fechas a Vallejo. Las diferencias gramaticales son, igualmente, esenciales. En el símbolo *España* encuentra el triunfo coherente de su propio lenguaje y la expresión material del sueño.

Mas la utopía vallejiana con respecto al espacio no consiste siquiera en el espacio volátil y curvo que ve en *España.* La utopía vallejiana es la inexistencia de espacio. Si en

HN Vallejo lucha contra él por medio del amor: «Amor contra el espacio y el tiempo»[73] en *PH* el amor no luchará, sino que conseguirá hacerlo desaparecer:

Cuando ya no haya espacio
entre tu grandeza y mi postrer proyecto,
amada,
volveré a tu media, haz de besarme,
bajando por tu media repetida,
tu portátil ausente, dile así...[74]

La inexistencia de espacio conlleva, lógicamente, inexistencia de tiempo. La eternidad es espacio en el cual se continuará amando:

Es éste el otro brindis, entre tres,
taciturno, diverso
en vino, en mundo, en vidrio, al que brindábamos
más de una vez al cuerpo,
y, menos de una ez, al pensamiento.
Hoy es más diferente todavía;
hoy sufro dulce, amargamente,
bebo tu sangre en cuanto a Cristo el duro,
como tu hueso en cuanto a Cristo el suave,
porque te quiero, dos a dos, Alfonso,
y casi lo podría decir, eternamente.

El espacio vallejiano sufre, pues, distintos procesos. Se inicia con uno cerrado y lineal, seguido de otro doble, por un lado, volátil y curvo, por otro, quebrado y seco; para finalmente terminar propugnando la utopía de su inexistencia.

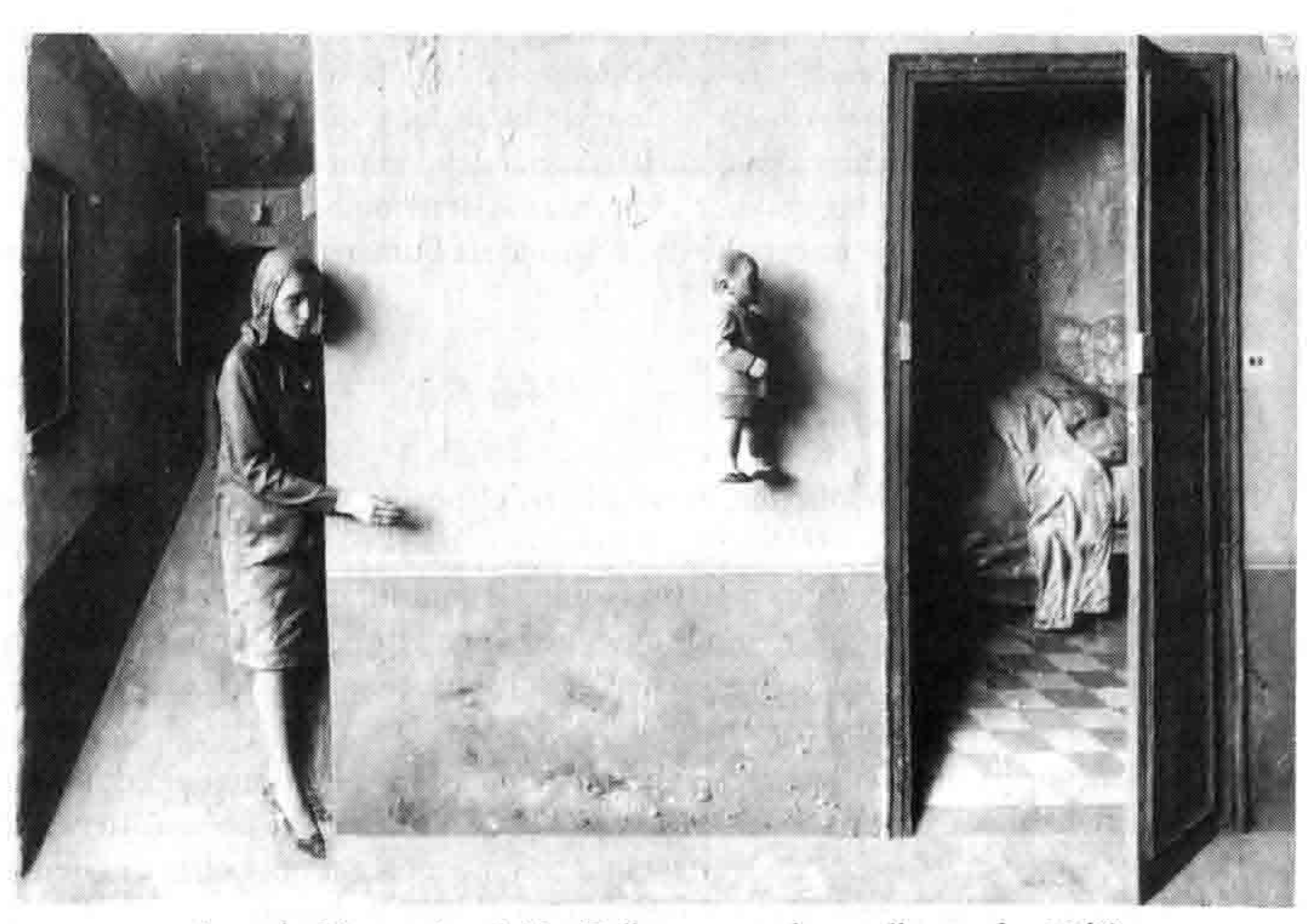
A pesar de la generalidad que implica cualquier intento de resumir en un cuadro los múltiples aspectos del espacio vallejiano y su simbología fundamental, entiendo que la siguiente clasificación puede ayudar a comparar con claridad la transformación espacial ocurrida en la poesía vallejiana. Intentaré pues resumir las características fundamentales:

[73] *«Absoluta», de* HN.
[74] *«¡Dulzura por dulzura coronada!...», de* PH.

	T	[PP] Y [PH]*	EspAC
CUERPO	MALFORMADO		GIGANTISMO Y GULLIVERIZACIÓN
LENGUAJE	CORTANTE Y RÍGIDO. PARALELISMOS DISONANTES. REPETICIONES. PÉRDIDA DEL DIMINUTIVO. INVERSIONES Y CONTRACCIONES SEMÁNTICAS. OSCURO	FRAGMENTACIÓN GRAMATICAL APARICIÓN DEL DIMINUTIVO SEMÁNTICA ESPACIAL DE LA FRAGMENTACIÓN	ARMONIOSO GRAMATÍCA COHERENTE. PRESENCIA IMPORTANTE DEL DIMINUTIVO SEMÁNTICA LÓGICA CLARO
ESPACIO	SÓLIDO CERRADO CUADRADO DESCENDENTE EL INTERIOR VENCE AL EXTERIOR	CURVO EL EXTERIOR VENCE AL INTERIOR.	VOLÁTIL ABIERTO Y CIRCULAR ASCENDENTE EL EXTERIOR Y EL INFERIOR EQUIVALENTES.
SIMBOLOS	UÑAS CELDA LLUVIA		POLVO HUMO FUEGO ESPAÑA
UTOPÍA	MUERTE INMORTAL AMOR PERSONAL LIBERADOR.	INEXISTENCIA DE ESPACIO. AMOR UNIVERSAL	IDEOLOGIZACIÓN DE LA MUERTE. FAMILIA UNIVERSAL. INEXISTENCIA DE ESPACIO. AMOR UNIVERSAL

* *Con las salvedades que implica el hecho de que* PP *y* PH *no son más que una colección de poemas y no dos libros.*

Julio Vélez



Antonio López: *Aparición* (Relieve en madera policromada. 1963)

Muerte y vida: constantes del tiempo vallejiano

No es posible encontrar en Vallejo un planteamiento unidireccional en relación con el tiempo. El presente y el futuro pueden aparecer como pasado, mientras que el pasado puede, a su vez, ser presente y futuro. No hay una rígida sucesión lineal, sino al contrario, una completa superposición y flujo de todas las posibilidades temporales. Sin embargo, puede considerarse como núcleo central del tiempo vallejiano, el que éste es siempre un tiempo concreto, relacionado con unas determinadas coordenadas vitales. Un tiempo sentido como integrante de la naturaleza humana e impregnado de sus propias dolencias:

> Yo nací un día
> que Dios estuvo enfermo,
> grave.

Esta idea, de auténtica desolación, expresada en el poema «Espergesia» de su primer libro *Los Heraldos Negros (HN),* va a ir siendo matizada en sus obras posteriores.

En *Trilce (T)* el tiempo tiene una presencia múltiple y multifacética. Ya en el primer poema nos encontramos con un tiempo superpuesto, en el que los contrarios juegan un papel de primera magnitud: «Un poco más de consideración / en cuanto será tarde, temprano», afirma en el primer poema de *T.*

Un tiempo, «en cuanto será tarde, temprano», que aspira a encontrar el equilibrio en el silencio de la isla con la que el sujeto lírico se identifica en el poema, frente al *símbolo estático* de desorden y caos que es el mar: «Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando», se pregunta en el mismo poema.

El tiempo es agresivo en este primer poema de *T.* Y es agresivo por ser concreto. Por tener rostros en los que habitar. Por ello Vallejo pide:

> Un poco más de consideración,
> y el mantillo, seis de la tarde
> DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES
>
> Y la península párase
> por la espalda, abozaleada, impertérrita
> en la línea mortal del equilibrio.

Este equilibrio de difícil soporte en el poeta se expresa por un tiempo que, inevitablemente, le conduce a un *taedium vitae.*

En *T* II se encuentran la presencia reiterativa y monocorde de un tiempo físico y la repercusión en el sujeto poético de esa repetición y monotonía, expresando así una for-

ma trágica y terrible de su presencia. Ante ella, las palabras se contraen casi en un lenguaje telegráfico dotando de un dramatismo, aún mayor, al poema:

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Pasado y futuro son una misma cosa. El presente es «Lomismo» y el lenguaje se contrae en un rictus. «Lomismo» es equivalente a nada, a vacío. El espacio poético se compone de vértices y aristas que, por demás, son punzantes y oscuras.

Escarbar hacia atrás, hacia abajo, es inútil. Si el gallo, el gran símbolo tradicional del alba, escarbara sobre la arena monótona de este desierto poético, lo haría en vano. El espacio y el tiempo tienen la misma medida árida. El lenguaje tiene la misma dimensión que poseen ellos. El día en este desierto sólo conjuga verbos en pasado. Al final del poema, una mayúscula («nombrE») resaltando sobre todas las palabras, nos indica que en el futuro a lo mejor el lenguaje, el nombre de las cosas, puede vencer a «Lomismo»:

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.

Vallejo parece coincidir con Bergson en que el tiempo newtoniano no es más que una construcción artificial físico-astronómica, pero en modo alguno tiempo real. El verdadero tiempo real es el tiempo humano, y éste es *duración (durée). Durée* en que se mezclan por igual el pasado, el presente y el futuro. En él se concentran las posibilidades y coordenadas por ser tiempo sentido, vivido desde el ser humano:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

Este poema, el número VI de *T*, muestra algo que será constante en Vallejo: el amor como gran destructor y vencedor del tiempo. Esta idea, que será analizada en extenso más adelante, ya se encuentra desde sus inicios en el pensamiento vallejiano. El amor

que siente hacia Otilia le permite pensar que ella terminará por dominar todas las aristas punzantes del poliedro del tiempo: «¡COMO NO VA A PODER! / Azular y planchar todos los caos».

El tiempo de la conciencia es siempre cualitativamente distinto e individual. Entre padres e hijos, el tiempo es igualmente diferenciador. Sólo es posible para un ser humano vivir de su propio tiempo. Y, sin embargo, el tiempo iguala la materialidad de los cuerpos, provoca la semejanza entre los padres y los hijos, consigue que las cosas se acerquen en su semejanza, aunque jamás en su identidad. Vencer al tiempo es vencer a la semejanza y conseguir la identidad de las cosas. Mas ello es imposible:

> Y desfila por el color amarillo a llorar, porque me halla
> envejecido, en la hoja de espada, en la desembocadura de
> mi rostro. Llora de mí, se entristece de mí. ¿Qué falta hará
> mi mocedad, si siempre seré su hijo? ¿Por qué las madres se
> duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de
> ellos alcanzará a la de ellas? ¿Y por qué, los hijos,
> cuanto más se acaban, más se aproximan a los padres?
> ¡Mi madre llora porque estoy viejo de mi tiempo y porque
> nunca llegaré a envejecer del suyo.[1]

Tiempo humano, en ocasiones conectado a la vida, en ocasiones conectado a la muerte. Al cabo, dos caras de una misma y plural moneda: «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte», escribe el poeta, para concluir:

> César Vallejo, parece
> mentira que así tarden tus parientes,
> sabiendo que ando cautivo,
> sabiendo que yaces libre.
> ¡Vistosa y perra suerte!
> ¡César Vallejo, te odio con ternura! [2]

Fuerza destructora el tiempo, mina el presente y el pasado. Tan sólo en lugar de tiempo, al mirar hacia atrás, encuentra muerte: «Todos han muerto», dice Vallejo, para después comprobar los enormes huecos que quedan en el pasado.

«Todos han muerto». Si la eternidad es futuro, también es pasado y es presente. En este poema[3] Vallejo parece, sin embargo, entenderla sólo como pasado. Si el pasado está muerto («Murió doña Antonia, la ronca». «Murió el cura Santiago». «Murió, aquella joven rubia, Carlota». «Murió mi tía Albina». «Murió un viejo tuerto». «Murió Rayo, el perro de mi altura». «Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas». «Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta». «Murió el músico Méndez») también está muerta la eternidad del poeta: «Murió mi eternidad y estoy velándola».

El sujeto lírico entiende que la vida es una especie de velatorio, no tanto por las circunstancias en las que se vive, como por las injusticias del tiempo crónico.

[1] [PP], *«El buen sentido»*.
[2] [PH], *[En suma no poseo para expresar mi vida...]*.
[3] [PP], *«La violencia de las horas»*.

La muerte no es inocente en Vallejo. Deja oquedades y cicatrices de difícil curación. El tiempo físico devora y no conduce más que a la muerte. El río heraclitiano va a dar a «la mar, que es el morir», según el tópico renacentista, en un agravio sistemático y constante:

> ¿Es para eso, que morimos tanto?
> ¿Para sólo morir,
> tenemos que morir a cada instante? [4]

La antanaclasis vallejiana conjuga la desolación y la rabia. El tiempo físico puede incluso acabar con la eternidad. La gran paradoja temporal en Vallejo consiste en enfrentar los dos tiempos bergsonianos, tal como ocurre con el último verso de «La violencia de las horas»: «Murió mi eternidad y estoy velándola».

La eternidad como río, como vida que fluye, aparece de nuevo en el poema [Ande desnudo, en pelo, el millonario...]. En este poema de imperativos y maldiciones proféticas, Vallejo pide que: «pase la eternidad bajo los puentes». Así la vida, el agua, no podrá escapar. Mas ello es imposible:

> Es el tiempo este anuncio de gran zapatería,
> es el tiempo, que marcha descalzo
> de la muerte hacia la muerte. [5]

El tiempo, representado en el guiño constante y monótono de un anuncio de zapatería, que no puede detenerse para calzarse no puede más que continuar hacia adelante, ya que: «El tiempo tiene un miedo ciempiés a los relojes».[6]

Frente a este tiempo, el poeta descubre otro interior, vital, conectado con un perpetuo nacimiento. Si la muerte es el recorrido de la vida, Vallejo entiende que la vida es también camino inexcusable:

> ¡Cuán poco tiempo he vivido! Mi nacimiento es tan
> reciente, que no hay unidad de medida para contar
> mi edad. ¡Si acabo de nacer! ¡Si aún no he vivido
> todavía! Señores: soy tan pequeñito, que el día
> apenas cabe en mí.
> [...]
> ¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte.[7]

Esta ya no es muerte física. No es cierto que se muera. La vida, la gran ladrona, está siempre a la captura. En sus redes siempre queda algo. Nunca se escapan todas las presas:

> —No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han
> ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados.
> Nadie ya queda, pues, que todos han partido.

Y sin embargo, el tiempo crónico es falso. Si el olvido es el verdugo de las horas idas, el recuerdo es el vengador del tiempo pasado. Por él las horas viven de nuevo,

[4] [PH], *«Sermón de la muerte»*.
[5] [PP], *«Me estoy riendo»*.
[6] [PP], *[He aquí que hoy saludo...]*.
[7] [PP], *«Hallazgo de la vida»*.

toman cuerpo y materia. Vallejo es un poeta con memoria, y mientras ésta perdure las cosas continuarán vivas:

> Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Unicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba, de aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.[8]

La muerte también da vida. No en el sentido cristiano de la eternidad, sino en el muy concreto de lo humano:

> Vi el tiempo generoso del minuto,
> infinitamente
> atado locamente al tiempo grande,
> pues que estaba la hora
> suavemente,
> premiosamente henchida de dos horas.[9]

El minuto cuando muestra la realidad del espejo es terrible. En él se reflejan otros y éstos están partidos. La visión implacable del espejo es la realidad del tiempo físico: «Ya que, en suma la vida es / implacablemente, / imparcialmente horrible, estoy seguro».[10] Ante la evidencia de la muerte física y las circunstancias que rodean a la vida, la ironía del conocimiento se puede entender como una salida. Ironía que en Vallejo llega a sarcasmo:

> ¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
> ¡Levantarse del cielo hasta la tierra
> por sus propios desastres
> y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!
> ¡Más valdría, francamente,
> que se lo coman todo y qué más da!...[11]

Y entre vida y muerte físicas: el tiempo físico, newtoniano: «¿Qué diría ahora Newton?», se preguntaba Vallejo en *T.* Ferrari entiende que en Vallejo el tiempo es:

> [...] point de feu qui sans cesse creuse l'être, le vide et le remplit d'absence. Il est ce en vertu de quoi l'existence est perpétuellement abolie. La mort, par conséquent, n'est plus au bout de sa course, mais en lui-même, à côté de lui, installée dans notre présent sans cesse rongé par ce terrible dissolvant: le temps.[12]

[8] [PP], *[No vive ya nadie...].*

[9] [PH], *«Panteón».*

[10] «Ibidem».

[11] [PH], *[¡Y si después de tantas palabras...].*

[12] *Américo Ferrari: «Le temps et la mort dans la poésie de Vallejo», París,* Europe, *1966, n.° 447-8, p. 33.*

La muerte es *in rerum natura,* y es «un día sin dos».[13] Es decir, inexistencia de tiempo físico.

Este no-tiempo, sin embargo, provoca desesperación y dolor: «y padezco / contando en maíces los años, / cepillando mi ropa al son de un muerto / o sentado borracho en mi ataud...»[14]

El pasado aún perteneciéndonos también pertenece a los otros. En el pomea «Aniversario», Vallejo conversa con su pasado, al que siente ajeno:

¿Qué te diré ahora,
quince feliz, ajeno, quince de otros?
Nada más que no crece ya el cabello,
que han venido por las cartas,
que me brillan los seres que he parido,
que ya no hay nadie en mi tumba
y que me han confundido con mi llanto.

Como observa Monguió, el tiempo es como «una curva que desciende».[15] Esta imagen aparece claramente expresada en su libro *HN:*

[...]
y mientras mis años se vayan curvando,
curvará guadañas mi ruta veloz.

El tiempo tiene una presencia activa en *T.* En los poemas VIII, XVIII, XXI, XXIII, XXXV, XLVII, LIII, LIX, LXIV, LXXI y LXXIV, además de los citados en las páginas anteriores, el tiempo adquiere matices distintos.

En los poemas VI, VIII y LXXIV, por ejemplo, se presenta como tiempo superpuesto, agresivo. Un tiempo de ritmo disonante se encuentra en XXXIII. Otro, en el que el pasado es presente, en los poemas XXI y XXIII. El presente como pasado en LXIII y el futuro también como pasado en VI.

Así pues, *T* no tiene un tiempo crónico, newtoniano. El tiempo trilceano lo es de conciencia, interior, perfectamente cohesionado con el sujeto poético y sentido en profundidad.

La curva temporal que señalaba Monguió irá tomando, sin embargo, otras formas en sus obras posteriores. En el poema [Al cavilar en la vida, al cavilar...] de *Poemas Humanos (PH),* esta imagen es vertical. En el poema es igualmente constatable que la vida y la muerte son presencias inseparables: «Tal es la muerte, con su audaz marido».

De las dos presencias, una, la muerte, es pasiva; la otra, la vida, activa. En «Marcha Nupcial», Vallejo elabora, tal como el título del poema indica, una marcha nupcial para la definitiva celebración del matrimonio entre ellas. Esta visión clásica es expresada por medio de un soneto, al que, sin embargo, se le deforman los cuartetos, añadien-

[13] [PH], *[De puro calor tengo frío...].*

[14] [PH], *[Y no me digan nada...].*

[15] *Luis Monguió:* César Vallejo. Vida y Obra, *Lima, Perú Nuevo, 1960, p. 113.*

do un verso al primero y restándoselo al segundo. La rima de los tercetos está igualmente trastocada, el primero de ellos concluye con un pareado al modo shakesperiano, y en el segundo, el primer verso es alejandrino, mientras los dos restantes son endecasílabos:

A la cabeza de mis propios actos,
corona en mano, batallón de dioses,
el signo negativo al cuello, atroces
el fósforo y la prisa, estupefactos
el alma y el valor, con dos impactos

al pie de la mirada; dando voces;
los límites, dinámicos, feroces;
tragándome los lloros inexactos,

me encenderá, se encenderá mi hormiga,
se encenderán mi llave, la querella
en que perdí la causa de mi huella.

Luego, haciéndome del átomo una espiga,
encenderé mis hoces al pie de ella
y la espiga será por fin espiga.

Con todo, el ciclo circular del tiempo, expresado netamente en el último de los tercetos, y presente desde su primer libro, adquiere ahora connotaciones espirales, gracias a la actividad de la vida, que encendiéndose terminará por transformar al átomo.

En este flujo temporal, que termina por incluir un flujo constante del movimiento, el tiempo es sometido a una tensión de choque entre las diversas posibilidades temporales. En II de *España, aparta de mí este cáliz (ESPAC),* estas posibilidades se encuentran condensadas:

Hombre de Estremadura, *[sic]*
oigo bajo tu pie el humo del lobo,
el humo de la especie,
el humo del niño,
el humo solitario de los trigos,
el humo de Ginebra, el humo de Roma, el humo de Berlín
y el de París, el humo de tu apéndice penoso
y el humo que, al fin, sale del futuro.

En este inicio del poema, al que tendré que volver al hablar del espacio vallejiano, el poeta parte de un presente objetivo («oigo bajo tu pie») y concluye con un presente poético, interiorizado, que ya no es más que presente deseado y futuro («y el humo que, al fin, sale del futuro»).

Si el humo es síntoma de fuego, de actividad, de vida, en el poema [De disturbio en disturbio...], igualmente de *PH,* el humo «quieto» es justamente la representación de la muerte, de lo pasivo, de la inactividad:

Ha de cantar calzado de este sollozo innato,
hombre con taco,
y simultánea, doloridamente,
ha de cantar calzado de mi paso,
y no oirlo, hombrezuelo, será malo,
será denuesto y hoja,
pesadumbre, trenza, humo quieto.

Cuanto más cercano se encuentra a su producción última, su poesía exhala una cada vez mayor defensa de la vida. Así en [La vida, esta vida...]:

> La vida, esta vida
> me placía su instrumento, esas palomas...
> Me placía escucharlas gobernarse en lontananza,
> advenir naturales, determinado el número,
> y ejecutar, según sus aflicciones, sus dianas de animales.

Si en *T* el guano era elemento positivo en la germinación de la isla en la cual el sujeto lírico se resguardaba del desorden exterior y opresivo del mar, ahora serán las «dianas de animales» las indicadoras de la vida, las que señalen la existencia del horizonte y el paisaje. «Dianas» en el doble sentido de centinelas del alba y de ejecución perfecta en el centro de la vida, ya que las palomas «sobrinas de la nube» son «¡Vida!, ¡Vida!», concretándose aún más puesto que, al igual que el humo, «Esta es la vida». Por demás el humo es ahora intensidad:

> Su elemental cadena,
> sus viajes de individuales pájaros viajeros,
> hecharon humo denso,
> pena física, pórtico influyente.

La vida se descubre en su densidad cuando el sufrimiento hace mella en el cuerpo. El movimiento se percibe con más ahinco desde la quietud de una cama. Postrado en el lecho el movimiento adquiere connotaciones importantes. El sujeto lírico se percibe no del vuelo de las palomas, sino de la falta de movilidad de su propio cuerpo. La materialidad se corporiza en el encuentro pueril para el hombre sano, y hasta desagradable, del excremento y el hombro. Vallejo, una vez más, concreta en los aspectos aparentemente más insignificantes sus sentimientos más íntimos. Este proceso de concreción constante en su poesía la dota de una humanidad cotidiana y a la par trágica. El hombro posee cualidades auditivas para que las palomas ejerciten sus dianas, resaltado así con mayor fuerza el hecho de la enfermedad. Si el hombre preso es el hombre que más mira por las ventanas, el enfermo es el que más camina en sueños. La vida en sus sueños tiene relieves particulares:

> No escucharé ya más desde mis hombros
> huesudo, enfermo, en cama,
> ejecutar sus dianas de animales... Me doy cuenta.

En «Intensidad y altura», igualmente de *PH,* el sujeto lírico, herido de tiempo, espera sin embargo la fecundación: «vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva».

La muerte en Vallejo va sufriendo, tal como le ocurre a él mismo, un proceso de cambios y transformaciones. En «Piedra negra sobre una piedra blanca» verse muerto no le provoca más que serenidad.

Los testigos de la muerte no son más que símbolos de su propia vida. Pero en este caso sólo testifican un hecho, una evidencia. Todo el soneto es un modelo de serenidad dolorosa y de premoniciones, así como de recuerdos del pasado.

Por su amigo Antenor Orrego, con el que pasó buena parte del tiempo que estuvo escondido mientras era buscado por la justicia peruana, sabemos que durante una no-

che, en estado de semivigilia, Vallejo le despertó enormemente excitado y le comentó que acababa de verse en París, muerto.[16] El segundo verso del soneto queda claro. El título del mismo «Piedra negra sobre una piedra blanca», responde, según Carlos del Río León, al contraste que descubre Vallejo, durante un paseo parisino, entre su abrigo, negro, y una piedra sobre la que se sentó, blanca, que le recuerda un sepulcro.[17]

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
talvez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

Meses antes de su muerte, bajo el impacto de la Guerra Civil, esta serenidad se transformará en muerte ideológica. *EspAC* es un claro ejemplo. La muerte provocada por los milicianos más que muerte, es pasión: «¡Muerte y pasión de paz, las populares! / ¡Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámosnos!»,[18] escribe en clara alusión al huerto de los olivos, cercano el momento del gran sacrificio del miliciano, del hombre capaz de sacrificarse a sí mismo en un alarde sólo capaces de realizarlo el republicano español y los voluntarios del mundo que luchan por un universo de paz para todos.

Esta pasión es posible porque el miliciano: «se sacrifica, apártase, / decae para arriba y por su llama incombustible, / sube hasta los débiles, / distribuyendo españas a los toros, / toros a las palomas...»[19]

El miliciano «que muere de universo»,[20] conseguirá que sepan los «ignorantes» [21] y que ignoren los «sabios».[22] Gracias a su generosidad cósmica, a su amor universal y fecundo «serán dados los besos» [23] que no hubo tiempo para dar. En esta región vallejiana del sueño y la utopía en la que se convierten sus últimos versos, «sólo la muerte morirá».[24]

[16] *Antenor Orrego: «El sentido americano de la poesía de César Vallejo», Córdoba,* Aula Vallejo, *n.º 1-2-3, 1962, p. 47.*

[17] *Carlos del Río León: «El Benjamín», Lima,* Caretas, *1936, pp. 24-25.*

[18] EspAC, *«Himno a los voluntarios de la República» (vv. 35-36).*

[19] Ibidem *(vv. 58-62).*

[20] Ibidem *(v. 63).*

[21] Ibidem *(v. 110).*

[22] Ibidem.

[23] Ibidem *(v. 111).*

[24] Ibidem *(v. 112).*

Ellos son la vida luchando contra la muerte. La fusión vida/muerte, aquí ya alcanza caracteres ideológicos: «en España, en Madrid, están llamando / a matar, voluntarios de la vida!»[25] Frente a la vida, los representantes de la muerte:

> [...] matan
> al niño, a su juguete que se para,
> a la madre Rosenda esplendorosa,
> al viejo Adán que hablaba en voz alta a su caballo
> y al perro que dormía en la escalera.
> Matan al libro, tiran a sus verbos auxiliares,
> a su indefensa página primera!
> Matan el caso exacto de la estatua,
> al sabio, a su bastón, a su colega,
> al barbero de al lado —me cortó posiblemente,
> pero buen hombre, y luego, infortunado—;
> al mendigo que ayer cantaba enfrente,
> a la enfermera que hoy pasó llorando,
> al sacerdote a cuestas con la altura tenaz de sus rodillas...[26]

Los milicianos, la vida, no pueden estar movidos por el odio. Parten de un origen adánico a la búsqueda del paraíso en un proceso contrario al cristiano. Aquí no existe el pecado original. La vida no puede entregar más que vida. El hombre vallejiano carece de fronteras para el amor. Los milicianos deben matar para que sólo la vida gobierne en el mundo.

La antítesis vida/muerte encuentra en esta *muerte ideológica* su superación sintética:

> ¡Voluntarios,
> por la vida, por los buenos, matad
> a la muerte, matad a los malos!
> ¡Hacedlo por la libertad de todos,
> del explotado y del explotador,
> por la paz indolora —la sospecho
> cuando duermo al pie de mi frente
> y más cuando circulo dando voces—
> y hacedlo, voy diciendo,
> por el analfabeto a quien escribo,
> por el genio descalzo y su cordero,
> por los camaradas caídos,
> sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino![27]

De ahí, que al morir el miliciano, su muerte no sea más que transformación, como le ocurre a Pedro Rojas, en *EspAC*. El miliciano tiene más de una muerte pues su cuerpo es múltiple. Su cuerpo no muere puesto que está habitado por muchos más cuerpos y por el futuro: «Pedro y sus dos muertes».[28] La última estrofa de este poema muestra que, de hecho, no muere. Tras su muerte, de nuevo se levanta y resucita. Aquí ya no es el mito de Lázaro, tal como ocurriera en «Masa». En este caso es él mismo el resucita-

[25] Ibidem *(vv. 144-145)*.
[26] Ibidem *(vv. 146-159)*.
[27] Ibidem *(vv. 160-172)*.
[28] EspAC, *«Pedro Rojas» (v. 5)*.

do y el que resucita. Este proceso reflexivo de la muerte, conlleva el permanente flujo de la vida:

> Pedro Rojas, así, después de muerto
> se levantó, besó su catafalto ensangrentado,
> lloró por España
> y volvió a escribir con el dedo en el aire:
> «¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».
> Su cadáver estaba lleno de mundo.[29]

El miliciano, al ser la vida, puede convertirse en cultura, en libro. Así es como lo entiende Vallejo en «Pequeño responso a un héroe de la República». Del cadáver nace un libro como expresión de muerte distinta, de *muerte ideológica.* Pienso que esta metáfora vallejiana explica bien claramente el salto cualitativo de la vida. De este tipo de muerte sólo puede nacer cultura, futuro. En medio de las batallas, de las pasiones, «un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver»,[30] escribe Vallejo.

El libro siempre presente en *EspAC,* aquí se hace poesía:

> Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
> y el callarlo,
> poesía en la carta moral que acompañara
> a su corazón.
> Quedóse un libro y nada más, que no hay
> insectos en la tumba,
> y quedó al borde de su manga, el aire remojándose
> y haciéndome gaseoso, infinito.[31]

El libro, la «carta moral», la gran metáfora de la *muerte ideológica,* consigue que el cadáver continúe vivo, continúe sintiendo y palpitando. Cultura más allá de la muerte, venciendo al tiempo y a la tristeza. El propio sujeto poético se convierte en testigo de la transformación. Arrebatadamente, sin medida ni permiso previo, de una manera completamente inesperada, pero no por ello *contra natura,* del cadáver miliciano emerge la *muerte ideológica* y nace el libro:

> Todos sudamos, el hombligo a cuestas,
> también sudaba de tristeza el muerto
> y un libro, yo lo vi sentidamente,
> un libro, atrás un libro, arriba un libro
> retoño del cadáver ex abrupto.[32]

Igualmente puede ser vida secreta, casi imperceptible. Vida de un instante:

> Le dejaron y oyeron, y es entonces
> que el cadáver
> casi vivió en secreto, en un instante;
> mas le auscultaron mentalmente, ¡y fechas! [33]

29 Ibidem *(vv. 40-46).*
30 EspAC, *«Pequeño responso por un héroe de la República». (v. 22).*
31 Ibidem *(vv. 10-17).*
32 Ibidem *(vv. 18-22).*
33 EspAC, *«XI», (vv. 10-13).*

La *muerte ideológica* puede tener las diversas formas que hasta aquí he comentado. Puede igualmente convertirse en vida por la petición de todos los hombres, tal como sucede en «Masa».

En «Cortejo tras la toma de Bilbao», el cadáver, sin embargo, estará herido y muerto, pero ello no va a impedir que sus sentidos continúen vivos. Podrá sentarse y dormir, si quiere, pues su muerte no es tal. Aun estando herido lo está de vida, no de muerte. Este miliciano que es «una criatura veraz, republicana» [34] tiene «edad flaca y anual» [35] y es «guerrero de ambos dolores».[36] Hasta el sudario con el que cubren su cuerpo tiene sábanas nuevas y «extrañas».[37] El cadáver a su paso ha dejado polvo, que al igual que el humo es símbolo de vitalidad y futuro, y a este polvo «los niños suben sin llorar»,[38] porque Ernesto Zúñiga, el milicano, no está muerto, sino que «duerme con la mano puesta, / con el concepto puesto»,[39] ya que tiene «en descanso [la] paz, en paz [la] guerra».[40] Su herida es pues una herida de paz:

> Herido mortalmente de vida, camarada,
> camarada jinete,
> camarada caballo entre hombre y fiera,
> tus huesecillos de alto y melancólico dibujo
> forman pompa española, pompa
> lauredada de finísimos andrajos.
>
> Siéntate, pues, Ernesto,
> oye que están andando, aquí, en tu trono,
> desde que tu tobillo tiene canas.
> ¿Qué trono?
> ¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato! [41]

Todo este mundo es posible, equilibrado, coherente. Es un mundo ideológico y real. Es el mundo del sueño que sólo es posible en *España,* donde «muchos días el viento cambia de aire»,[42] «de nivel el fusil republicano» [43] como dice en VII, ya que «varios días España está española»,[44] «el mundo está español hasta la muerte».[45] Esta vida, esta *muerte ideológica* hace que sean justamente las balas las que mueran. Hasta «el mal / moviliza sus órbitas, se abstiene / paraliza sus ojos» [46] ante la grandiosidad de lo que ve. Todo confluye en un «alma» que ya es «nuestra alma».

[34] EspAC, *«Cortejeo tras la toma de Bilbao», (v. 2).*
[35] Ibidem *(v. 4).*
[36] Ibidem *(v. 6).*
[37] Ibidem *(v. 10).*
[38] Ibidem *(v. 14).*
[39] Ibidem *(vv. 15-16).*
[40] Ibidem *(v. 17).*
[41] Ibidem *(vv. 18-28).*
[42] EspAC, *«VII» (v. 2).*
[43] Ibidem *(v. 4).*
[44] Ibidem *(v. 5).*
[45] Ibidem *(v. 12).*
[46] Ibidem *(vv. 6-8).*

Y como tal está viva:

> Varios días ha muerto aquí el disparo
> y ha muerto el cuerpo en su papel de espíritu
> y el alma es ya nuestra alma, compañeros.[47]

Esta victoria contra la muerte y el tiempo no es nueva en la poesía vallejiana de *EspAC*, ya se encontraba presente, aunque no con esta intensidad en *PH*. En «Gleba» al hablar de los campesinos le parecen hombres que cumplen años en los peligros.[48]

Estos hombres qué «carecen de reloj»,[49] son frente a la muerte, los portadores de vida. Los constructores del futuro. En ellos Vallejo siente cómo palpita el renacer constante de la naturaleza y cómo por ellos el hombre se transforma auténticamente en *hombre*.

El tiempo vallejiano, al igual que la vida y la muerte, con los que se encuentra lógicamente engarzado, es múltiple y cambiante. A modo de resumen el siguiente cuadro nos relaciona los tres aspectos y creo que facilita su comprensión:

TIEMPO: VIDA Y MUERTE = TIEMPO VIVIDO	
HN T	**|[PP], [PH]* y EspAC**
De ritmo disonante El pasado como presente. El presente como pasado. El futuro como pasado.	
CICLICO MULTIPLE Y SUPERPUESTO. * * * * * * * * * * * MUERTE REAL Y METAFISICA	CIRCULAR CIRCULAR Y ESPIRAL. * * * * * * * * * * * MUERTE IDEOLOGICA** = VIDA

Julio Vélez

* Como queda dicho tanto *[Poemas en prosa: PP]* como *[PH]* no pueden considerarse libros definitivos y por eso sus características son tan imprecisas y generales. De hecho en estas dos colecciones de poemas se encuentran casi todas estas especificidades.

** La *muerte ideológica* aparece claramente expresada en *EspAC*. En *[PP]* y *[PH]* tan sólo en muy contados poemas.

47 Ibidem *(vv. 13-15)*.

48 [PH], *«Gleba» (v. 31)*.

49 Ibidem *(v. 33)*.



El cuerpo, ritual fisiológico

El sufrimiento en César Vallejo no tiene una causalidad que nos aclare su significación, al menos eso se ha dicho y así lo ha dejado expresado el poeta mismo. Vallejo sufre solamente, más abajo de sí mismo, de un sufrimiento «que no tuvo causa ni carece de causa»; es más, «si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual». El sufrimiento que manifiesta Vallejo en sus poemas está, pues, relacionado con la conciencia de la vida. Creo que no habría dudado mucho en aceptar la crítica de la esperanza de Cioran, ya que el inconveniente de haber nacido es, en parte, la rémora que contagia gran parte de su poesía. Vallejo habría seguido sufriendo aunque no le hubiera ocurrido nada: la muerte de su madre, la cárcel padecida en Perú, la Guerra Civil española sólo fueron barrenos que le hicieron penetrar en un sufrimiento mineral en el que él estaba llamado a ahondar. Juan Larrea, el excéntrico y a veces clarificador crítico, escribe en la introducción a la *Poesía Completa* (Barral, 1978),[1] lo siguiente: «Si para él, "sólo el absurdo es puro", según declara en *Trilce,* LXXIII, es por sentir que únicamente en un campo eximido de la mezquina vivencia ambiental podrían sus ansiedades aquietarse y sus apetencias complacerse. Sólo lo que es o parece ser imposible por hallarse fuera de la razón, da testimonio, desde los tiempos de Tertuliano, de la realidad divina, es decir, corresponde al dominio de la superrealidad donde la imaginación vallejiana propende a satisfacer su ambición de sentirse algo más que hombre». Ciertamente, para Vallejo la condición humana es demasiado primaria, desde las vicisitudes sociales a la existencia misma del cuerpo. Pocos escritores de lengua española han vivido tan desesperadamente con su propia fisiología. Me atrevería a decir que para Vallejo el cuerpo es un lastre que le recuerda demasiado nuestra naturaleza zoológica («sufrir del antropoide», «pobre mono», «desgraciado mono», etc.). De esta disyuntiva entre su deseo absoluto y la presencia del cuerpo surge una continua crítica de lo carnal:

> Amor, ven sin carne, de un icor que asombre;
> y que yo, a manera de Dios, sea el hombre
> que ama y engendra sin sensual placer!
>
> (de *Los heraldos negros)*

Aunque parezca el título de un folletín teológico sentimental, y parcial en cuanto a definición, la obra de Vallejo podría llamarse «El alma que sufrió de ser su cuerpo». No hay en la poesía del poeta peruano cuerpo desnudo, sí fisiología, ritual fisiológico: huesos, órganos, cartílagos. Ritual sin exaltación, sí celebración: Vallejo se complace en

Antonio López: *Hombre y mujer* (Escultura en madera)

[1] *Todas las citas se hacen por esta edición.*

la separación de las partes para así restarle significado. En su etapa más ortodoxamente cristiana, describe de esta forma tan tremenda y escalofriante un beso:

> Amada, en esta noche tú te has crucificado
> sobre los dos maderos curvados de mi beso.
>
> (de *Los heraldos negros*)

Al igual que Mallarmé, Vallejo podría haber afirmado que la carne es triste, y si cambiamos carne por barro lo encontramos en «Amor prohibido»: «mi barro triste», o en «Los dados eternos» (título inspirado en Mallarmé): «pobre barro pensativo». Para justificar algo más la afirmación de que Vallejo siente que la carne es triste y la existencia un inconveniente, citaré unos versos pertenecientes al mismo libro, *Los heraldos negros* (1919):

> Hasta cuándo este valle de lágrimas, a donde
> yo nunca dije que me trajeran.

Este inconveniente del cuerpo, su animalidad, se transforma en ritual designificativo. Para Vallejo los huesos se ponen como un traje («los húmeros me he puesto»), y traje y fisiología forman parte de un vivir ridículo en ocasiones, y en otras sombrío. Por un lado, el más determinante, lo que socava el sentido de la realidad es la muerte: es la gran dinamitadora, la que penetra por las más finas rendijas de la esperanza y hace estallar cualquier atisbo de placer, de gusto por la vida. En un poema de *Trilce* (XI), escribe sobre una joven:

> (...) Hoy, al tocarle
> el talle, mis manos han entrado en su edad
> como por un par de rebocados sepulcros.

No toca la carne, sino lo que ésta tiene de presencia de la muerte; no el presente del cuerpo sino lo que habrá de ser el cuerpo cuando ya no sea. Vallejo toca el cuerpo no donde está sino en su reverso: su no presencia convertida en fragmento no erótico. Otro poema de *Trilce*, el XIII, creo que ilumina en parte esto que digo ampliando a su vez el problema.

> Pienso en tu sexo, surco más prolífico
> y armonioso que el vientre de la Sombra,
> aunque la Muerte concibe y pare
> de Dios mismo.
> Oh Conciencia,
> pienso, sí, en el bruto libre
> que goza donde quiere, donde puede.

El pensamiento sobre el (o el deseo del) sexo femenino le hace pensar inmediatamente en la muerte comparando positivamente para el primero su prolifidad y armonía. Recordaré de pasada que en otro poema del mismo libro (el XXX) califica al sexo de la mujer de «punto tan ridículo». El primer atributo está relacionado con la reproducción y el segundo con la estética, pero ninguno con el amor o el erotismo. De hecho, Vallejo lleva sin dilación el sexo a la teología, y, claro, aparece la Conciencia, con mayúscula: la conciencia de la terrible presencia de la carne. Como si se viera impelido

a una confesión, el poeta afirma que efectivamente piensa en el animal que goza sexualmente donde quiere o puede. Piensa en la sexualidad más instintiva, y el poema concluye con una palabra absurda («Odumodneurtse!») que puesta al derecho, como hace en el verso anterior, es «estruendo mudo». Si el estruendo es mudo, como estruendo carece de significado y este carecer de significado creo que está en honda relación con el poema, que comienza con la visión del sexo femenino, pasa por Dios y la Conciencia para terminar en un sin sentido.

Este finalizar en una palabra absurda no es azaroso en Vallejo y tiene que ver con su creciente conciencia de que el hombre carece de sentido en el universo, y aún más cuanto más cerca esté de su animalidad, de su cuerpo, de su fisiología. En un poema posterior se referirá al hombre como alguien con «vasos sanguíneos, tristes, de jueces colorados».

> Tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades
> tienen su pantalón, sus dedos metacarpios y un palito.
>
> (de «Nómina de huesos»)

Esta visión es verdaderamente fantasmal, y se acentúa al decir que tiene «su pantalón», como si este vestido formara parte de su cuerpo. Este pantalón mezclado con los metacarpios y demás partes del cuerpo, nos muestra la desconexión, la dispersión que significa ser hombre. El hombre, parece decirnos Vallejo, es un montón de fragmentos absurdos, pero tiene un alma, y esto me da aun mayor tristeza: que tanto sin sentido tenga alma. En ocasiones los hombres se reducen a uno de sus fragmentos: «es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquélla...», sin posibilidad de ser una unidad. Sin duda alguna el hombre es para Vallejo un ser disperso, y algo más, absurdo. El anhelo de unificación parte en él del amor, y no podría ser de otro modo, pero no es un amor parcial, sino total, absoluto. Para unificar al hombre y darle sentido se necesita que toda la humanidad ame, sólo así el amor podrá hacer algo contra la muerte. Es evidente que una demanda tan extrema sólo puede encontrar respuestas negativas, y por ello cuando Vallejo afirma la vida lo hace de una manera negativa: «Me gustaría vivir siempre, así fuese de barriga»; pero vivir de barriga es vivir como uno de esos fragmentos que no tienen sentido ni pueden tenerlo.

Considerando que el hombre es «triste», «tose», «se complace en su pecho colorado», que su único hacer «es componerse de días», que «es lóbrego mamífero y se peina», «se hace buen carpintero, suda, mata», «canta, almuerza, se abotona»; considerando «que es en verdad un animal», que tiene «retrete» y «desesperación», considerando todo esto le hace una señal, el hombre viene y le abraza, emocionado, «¡Qué más da! Emocionado» (de «Nómina de huesos»). Gonzalo Sobejano llama a esta actitud irónica de Vallejo clarividencia. No sé si el término es adecuado, pero lo cierto es que pocos poetas de nuestra lengua han expresado la condición humana desde una perspectiva absurda con tanta fuerza, tan patentemente, con tanta veracidad poética. En este poema que hemos citado (y en el que encontramos los elementos que hemos ido señalando en este artículo), Vallejo se solidariza con el hombre porque sufre; la tristeza del hombre le da a Vallejo «en la cabeza», y esto último es lo que le empuja a superar —momentáneamente— aquello que le parece risible: nuestra condición zoológica y sus cos-

tumbres. Vallejo se solidariza con el hombre porque sabe que es mortal, porque nacer es vivir de la muerte.

Pero sigamos con el ritual fisiológico. ¿Logra Vallejo componer, con todos esos fragmentos un cuerpo real? Afirmo inmediatamente que no, al menos desde el sentido del poema. Lo único real en esta poesía es la sed, el hambre, la patentización de la carencia. Y esta carencia no se muestra como la mitad de un ser completo, sino, ya lo hemos repetido, como absurda. Una oreja tiene sed, un metacarpio solloza. Es naturaleza abandonada, sin remisión, sin esperanza. Es un grito callado. César Vallejo es, parece obvio, hondamente pesimista y sabe que el gran problema de la vida es la vida misma, el vivir. Al igual que Quevedo, ve en el nacimiento la sepultura, y en el vivir un crecer en la muerte:

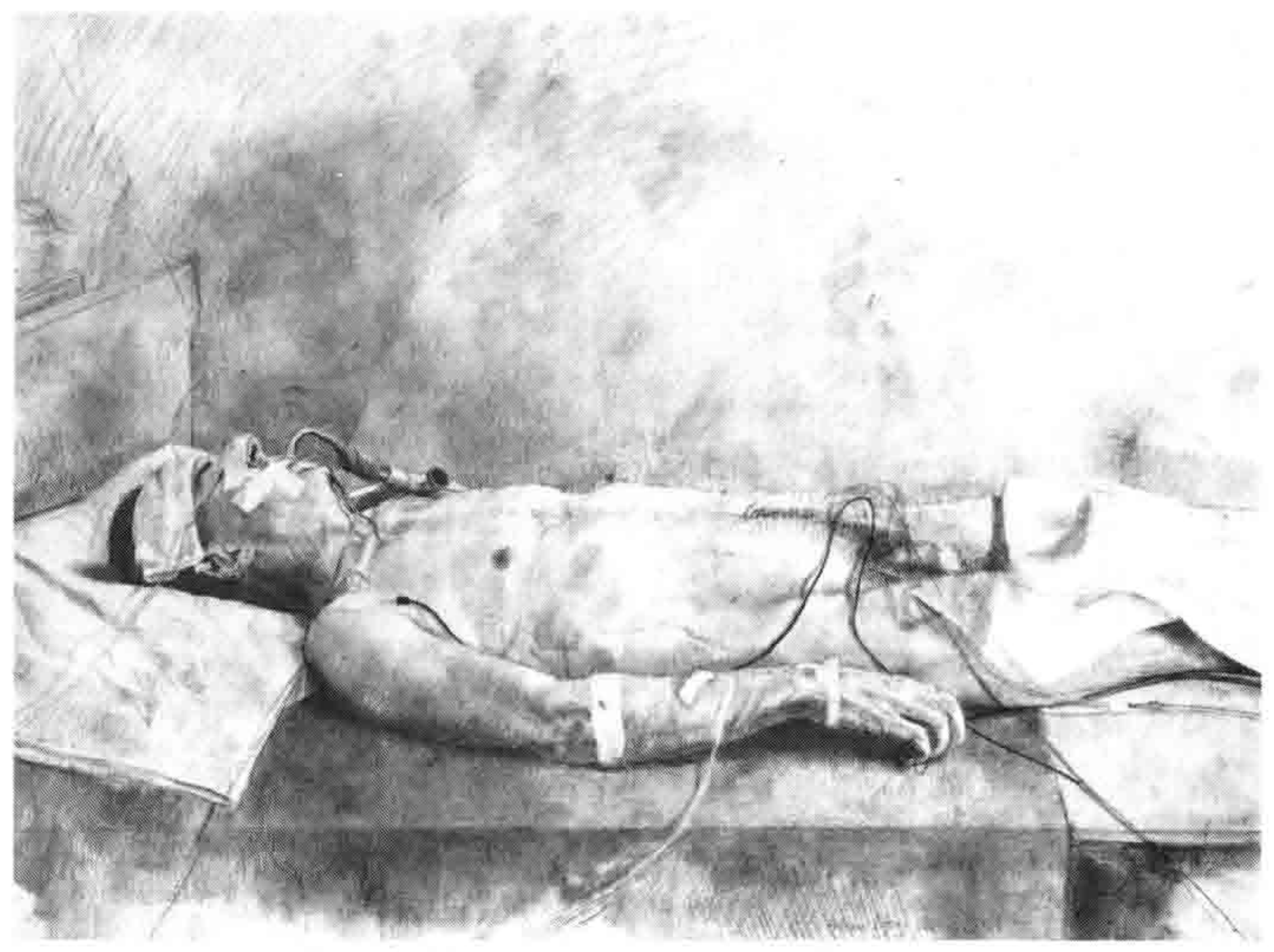
> Vasen de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen
> y suben por su muerte en hora en hora
> y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo.
>
> (de «Sermón de la barbarie»)

Estos versos me recuerdan el mito de Icaro, su vuelo, el intento de superar la naturaleza de su condición: salir del laberinto con unas alas de cera. Como todo deseo de absoluto, en algún momento se enfrenta con una realidad insoslayable, la de nuestra relatividad. Icaro pierde sus alas y cae, como cae el hombre de Vallejo «a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo». Tal vez pueda verse en ese alfabeto el lenguaje de la poesía, un fulgor enfriado, un vuelo que no le da la vida eterna. No hay en la poesía abolición de la muerte sino instantes que valen por la eternidad. Pero esto no lo pensó nunca Vallejo, o, al menos, no lo dijo. El ansiaba lo absoluto, y ante este deseo, los actos de los hombres, su carnalidad, tienen que parecerle relativos, parciales, desconectados, ridículos. La historia, el espacio en el que se mueve el hombre, es el dominio de lo relativo. Vallejo aspiró, como hombre de acción, y como teórico, a trascender esta relatividad en una sociedad socialista, utópica y como tal en no pocas ocasiones ingenua (su lectura del marxismo no fue rigurosa y sus escritos sobre la dialéctica marxista, la misión del escritor y la revolución están llenos de contradicciones). De haber vivido algunos años más hubiera visto desmoronadas sus expectativas sociales, que él proyectaba en Rusia. Pero quizá no le hubieran sorprendido demasiado los crímenes estalinistas: su pesimismo era mineral, sabía que el hombre es un Osiris despedazado sin posible Isis que recomponga sus fragmentos. Esto es el hombre —parece decirnos— y súfrelo.

No exaltó la vida, quiso transformarla, y vio en los cuerpos la señal de la caída, un gesto ridículo y triste. No vio a la mujer sino a la madre paridora, a la madre tumba, a la madre-útero de donde nació su muerte. Siempre fue el hijo grande que salió del féretro del útero para seguir muriendo. En toda su poesía no hay un gozar de lo que somos. Vallejo estaba profundamente peleado con lo que es el hombre: temporalidad. Este tiempo que surge para desaparecer fue para él una caída. Su poesía no nos enseña a vivir ni a morir; tampoco es la misión de la poesía «enseñarnos» nada. Amaba a los hombres con un amor religioso, lo que equivale a decir con una buena dosis de abstracción. Sin embargo es un gran poeta. En su poesía nuestro idioma se trastoca y se ordena de forma distinta. Su experiencia poética es la creación de un nuevo lenguaje, y aquello

que nos muestra parece no haber existido antes. Leer a César Vallejo es asistir a unos de esos raros momentos en que la lengua extrema sus poderes. Tanto si utiliza expresiones populares como cultas, Vallejo transforma el idioma heredado en otro: en poesía. Las expresiones de todos los días se convierten en la expresión de un solo día: el tiempo del poema. Ese tiempo al que me refiero va más allá del sentido, de los conceptos y actitudes a los que aquí me he referido brevemente. Ese tiempo del poema, de la poesía de Vallejo, no es nada eterno, pero es algo real, y en él nos muestra uno de los gritos más minerales de nuestra poesía.

Juan Malpartida



Antonio López: *Hombre operado* (Dibujo, 1969)



Los padres y hermanos de Vallejo

Sentados, al centro: María de los Santos Mendoza Gurionero y Francisco de Paula Vallejo Benítes. De pie, y de izquierda a derecha: Víctor Clemente, Victoria Natividad, Augusto José, Manuel Natividad, María Agueda y Néstor Pablo Vallejo Mendoza. Sentados, en la parte inferior, los hijos de Víctor Clemente. (No figuran en la fotografía: María Jesús, Francisco Cleofé, María Encarnación, Miguel Ambrosio y César Abraham Vallejo Mendoza)

La materia vallejiana: sexo, placer, cópula y familia

Un proceso distinto al seguido por el dolor, sucede con el sexo en la producción vallejiana. Éste, en la producción anterior a *Poemas en prosa (PP),* aparece con una indudable carga erótica, de manera especial en *Trilce (T).* Ahora este erotismo se va a matizar fundamentalmente en una doble dirección. Por un lado, va a aparecer el placer individual, con muy claras alusiones a la masturbación; y por otro, una visión material de la cópula y la familia.

Ambos aspectos se corresponden, lógicamente, con un proceso de maduración del poeta y con una constante matización de su mundo anterior. El erotismo primitivo trilceano se trocará, gracias a la aparición del amor, en un sentimiento globalizador que integrará en una única concepción todos estos conceptos que en *T* se entrechocaban. La complejidad amorosa se acercará más a la complejidad de la realidad en la que el poeta vive. Seguiré para una mayor claridad de exposición un recorrido argumental que comenzaré en *Los Heraldos Negros (HN)* y *T* para concluir en su producción más reciente.

Visión material de la cópula

El sexo en *T* es un sentimiento puro y vital, en el que la cópula se interpreta como un choque frontal de sexos. La atmósfera anímica de este espacio dominado por el sexo en su sentido más primitivo, encuentra en la representación espacial un elemento de enorme importancia que es necesario incluir entre todos los que componen el poema. Esta palpitación se apodera en sus concreciones más íntimas en el interior del poema desordenando todo el conjunto del mismo. El sexo es pura exaltación vital que por demás no conduce al vacío ni a la apatía, sino a un canto primigenio en el que los gestos y el silencio tienen más fuerza que las palabras. El poema XIII es un claro exponente de lo hasta aquí comentado:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
[...] |
Oh estruendo mudo.

¡Odumodneurtse!

Los dos últimos versos («¡Oh estruendo mudo/ ¡Odumodneurtse!»), que, de hecho, no son más que uno, escrito de izquierda a derecha y viceversa, expresan de un modo gráfico-semántico el choque frontal al que hacía referencia líneas atrás. En *T* las referencias sexuales poseen la fuerza de los sentimientos más primitivos, sin ningún tipo de afectación moral, aspecto, que, sin duda, va a perdurar a lo largo de toda su obra. Con todo, no deja de llamar la atención que en su obra el «animal», entendido como parte del ser humano, sólo posee una valoración positiva en su vinculación con el sexo. Es pues un acto más relacionado con los instintos que con el intelecto. «Pata» y «mano» no alcanzan diferenciación en el sexo, como sí la tienen frente a otros actos del ser humano. No hay contradicción ninguna entre ellas. El sexo en el mundo trilceano iguala a la especie, consigue que esta identidad dote al poema de una furia irracional que a la par es auténticamente pura. El espacio trilceano está roto, pero en el desorden del sexo alcanza una cierta armonía gracias al proceso de identificación del hombre con el animal. Si en el poema anterior es el «bruto libre», en «LXVIII» el sexo será «un animal puro y blanco»:

Hemos a peso bruto caminado y, de un solo
desafío,
blanqueó nuestra pureza de animales.
Y preguntamos por el eterno amor,
por el encuentro absoluto,
por cuanto pasa de aquí para allá.
Y respondimos desde dónde los míos no son los tuyos
desde qué hora el bordón, al ser portado,
sustenta y no es sustentado. (Neto.)

Y era negro, colgado en un rincón,
sin proferir ni jota, ni paletó,
a
t
o
d
a
s
t
A

En la última estrofa en la que se nos dice que el sujeto lírico se quita su sobretodo negro, éste es como un animal con cuernos. Previamente, este animal de dentro, era blanco y puro. Ahora sigue siendo puro, pero negro. La representación gráfica de la última mayúscula y la intencionalidad de su colocación que llama la atención con respecto a la regularidad de los otros versos, requiere por parte del lector una interpretación no sólo verbal, sino también espacial. El paletó que se encuentra «colgado en un rincón» (es decir, en la «casita» en el interior de la casa) nos acerca a la evidencia de que el sujeto poético se está desnudando «atodastA» logrando de esta forma Vallejo que el deseo fiero sea el gran dominador del poema. Aquí no hay diferencias morales y por tanto la moralidad no existe. Esta inexistencia de moralidad en el sexo se encuentra nuevamente en «XXX».

Guante de los bordes borde a borde.
Olorosa verdad tocada envivo, al conectar

la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo.

Mas en *HN* y *T* hay una evidente relación entre Eros, Thánatos y Cronos. El sexo, la muerte y el tiempo se fusionan en la tumba. Esta simbiosis, de pulsión primitiva, se encuentra en Vallejo desde su primer libro. Escribe en «Desnudo en barro» que «¡La tumba es todavía/ un sexo de mujer que atrae al hombre!». Esta idea permanece en *T.* El desarrollo de la especie se realiza en la muerte aparente de las cosas. Así como la madera al quemarse es un rito primitivo de regeneración de la vegetación y la vida, [1] la relación constante en Vallejo de estos tres elementos le conducen no a la desaparición del ser humano sino a su revitalización. Escribe en «LII»: «querrás acompañar a la ancianía/ a destapar la toma de un crepúsculo,/ para que de día surja/ toda el agua que pasa de noche». La presión de un espacio opresivo con el «sonido impar» del amor dota a esta relación de un sentimiento particularmente trágico, tal como sucede en las estrofas finales de «LXXII»:

Salón de cuatro entradas y sin una salida,
hay que has honda murria, te hablo
por tus seis dialectos enteros.
Ya ni he de violentarme a que me seas,
de para nunca; ya no saltaremos
ningún otro portillo querido.

Julio estaba entonces de nueve. Amor
contó en sonido impar. Y la dulzura
dio para toda la mortaja, hasta demás.

Con la posterior ampliación del espacio vallejiano, se amplía igualmente su visión del sexo. En [Al fin, un monte...] el espacio ya tiene profundidad y altura. El sexo es «monte en honor de pozo» en muy clara imagen sexual de penetración. La presencia de elementos húmedos se extienden por todo el poema y el humo se integra en el acto sexual, como elemento positivo. La relación Eros, Thánatos y Cronos continúa, mas, el tiempo será la distancia entre «monte que tantas veces manara» y «monte bajo». El pene humano ya no está animalizado, como en *HN* y *T;* con la ampliación del espacio, ahora se le compara con un monte. El semen, que en su producción anterior, tenía una presencia muy relativa, ahora, en esta universalización espacial es: «filones de gratuita plata de oro».

En [¡Dulzura por dulzura coronada!] el sexo es un viaje de ascenso y descenso, por el que recuerda el pasado de la amada y sus antepasados «en Letonia, Alemania, Rusia, Bélgica». Este doble viaje hacia la amada y hacia el pasado de la misma se inicia a raíz de saber que ella tiene un «candado ahogándose de llaves» que él irá abriendo «haciendo lo infinito entre sus muslos»:

[1] *Este rito estuvo muy extendido en la India y en la antigüedad clásica. En España, por ejemplo, tenemos «las hogueras de San Juan» y las «fallas». Estos ritos son bastante anteriores al conocimiento científico de la presencia de potasio en las cenizas de la madera.* Cf.: *M. Eliade,* Traité d'Histoire des religions, *París, Payot, 1949; G. Durand,* op. cit., *pp. 315-317. Para todo lo relacionado con el fuego y su simbología es particularmente interesante, G. Bachelard,* Psychanalyse du feu, *París, Gallimard, 1938.* (Psicoanálisis del fuego, *trad. Ramón G. Redondo, Madrid, 1965).*

¡Dulzura por dulzura coronada!
¡Dulzura a gajos, eras de vista,
esos abiertos días, cuando monté por árboles caídos!
Así por tu paloma palomita,
por tu oración pasiva,
andando entre tu sombra y el gran tesón corpóreo de tu sombra.

Dejado de ti y yo,
tú y yo, sinceramente,
tu candado ahogándose de llaves,
yo ascendiendo y sudando
y haciendo lo infinito entre tus muslos.

El sexo ya no tiene las anteriores connotaciones trilceanas porque el sexo es un ingrediente más en el amor. La relación con la amada dota al sexo de una dimensión nueva y acorde con la nueva realidad. La emoción se integra en este nuevo mundo y la materia y el espíritu están fusionados. El «bruto puro», la representación de la especie, ha descubierto las diferencias y el mundo de la identidad entre sexo y animalidad está ya destrozado. El pensamiento genera emociones y la «paloma» y el «vuelo» de la paloma tienen la misma altura, la misma dimensión: materia y espíritu, sexo y amor son ahora los integrantes del espacio poético:

Mucho pienso en todo esto conmovido, perduroso
y pongo tu paloma a la altura de tu vuelo
y, cojeando de dicha, a veces,
repósome a la sombra de ese árbol arrastrado.

Ahora es el mundo de la complementaridad, de los números pares. «Pata» y «mano» sí son distintas. La mano puede «sonreír» humanizándose. El tiempo presente posee futuro. Si el presente es un «traje negro» éste «se habrá acabado» ya que el poeta ama a su «amada en masa», completa y complementaria e integrándose ambos en el mismo mundo:

Costilla de mi cosa,
dulzura que tú tapas sonriendo con tu mano;
tu traje negro que se habrá acabado,
amada, amada en masa,
¡qué unido a tu rodilla enferma!

La solidaridad con la amada («tu rodilla enferma») provoca que el ascenso del amor sea también un descenso hacia el pasado. Pero este descenso posee todas las solidaridades del poeta integrándose en el mismo. La vuelta a la región de los recuerdos a la que tan habituado estaba Vallejo en la introspección de su propio tiempo, ahora, pertenece al pasado de la amada a la que él acompaña para mostrar su solidaridad en el recorrido:

Simple ahora te veo, te comprendo avergonzado
en Letonia, Alemania, Rusia, Bélgica, tu ausente,
tu portátil ausente,
hombre convulso de la mujer temblando entre sus vínculos.

Este poema, iniciado en octubre de 1931, durante su tercer viaje a la Unión Soviética, lo termina Vallejo, según su viuda, [2] seis años más tarde y pertenece claramente a

[2] *Georgette de Vallejo:* op. cit., *p. 246.*

su última producción. Es, sin duda, el resultado de una profunda maduración. Todos sus elementos así lo confirman.

Visión material de la familia

En *Poemas en Prosa [PP]* y *Poemas humanos [PH]* aparece también, lo que Gonzalo Sobejano llama «visión biológico-familiar»[3]. Ésta aparece de manera particular en [Una mujer...]:

Una mujer de senos apacibles, ante los que la lengua de la vaca resulta una glándula violenta. Un hombre de templanza, mandibular de genio, apto para marchar de dos a dos con los goznes de los cofres. Un niño está al lado del hombre, llevando por el revés, el derecho animal de la pareja.

¡Oh la palabra del hombre, libre de adjetivos y de adverbios, que la mujer declina en su único caso de mujer, aun entre las mil voces de la Capilla Sixtina! ¡Oh la falda de ella, en el punto maternal donde pone el pequeño las manos y juega a los pliegues, haciendo a veces agrandar las pupilas de la madre, como en las sensaciones de los confesionarios!

Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espiritusanto, con todos los emblemas e insignias de sus cargos.

No todos los vallejianos desde luego comparten la opinión de Gonzalo Sobejano. Para Roberto Paoli, por ejemplo, es una «religione dell'unita familiare».[4] Análisis también compartido por James Higgins que opina que «es significativo que Vallejo vea la familia como una trinidad porque, como hemos señalado antes, el número tres suele ser símbolo de unidad y armonía. Al elevar la familia a la categoría de un absoluto religioso, Vallejo indica que quiere que los valores de la familia se proyecten en un nivel universal».[5]

Esta elevación de la familia a la categoría «de un absoluto religioso» es una notable aproximación al poema, aunque entreveo que excesiva. Sobejano, al contrario, entiende que:

Apelando al desahogo religioso de la blasfemia, Vallejo presenta Divina Trinidad y Sagrada Familia fundidas en el trío animal (pareja y cría), decora a los personajes con alusiones sacrílegas (Capilla Sixtina, confesionarios) y sensuales (senos, mandíbula, manos del niño en el punto maternal, pupilas dilatadas) y agrega la ceremonia diplomática del «yo tengo mucho gusto» y de «los emblemas e insignias de sus cargos». Y es aquí donde se siente la agonía del poeta: en el despecho, en el escarnio fríamente irritado, en la decepción que dispara tan caricaturesca profanación.[6]

La corporización material de la Divina Providencia responde en gran medida a la exaltación corporal en la poesía vallejiana. Expresa Merleau-Ponty que «un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un oeil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'etincelle du sentant-sensible [...]».[7]

[3] *Gonzalo Sobejano: «Poesía del cuerpo en* Poemas Humanos», *en Flores, p. 184.*

[4] *Roberto Paoli:* Poesie, di César Vallejo, *Milán, Lerici editori, 1964, p. XIII.*

[5] *James Higgins:* Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo, *México, Siglo XXI, 1975, p. 311.*

[6] *Gonzalo Sobejano:* Ibidem, *en Flores, p. 185.*

[7] Apud: *W. Maier:* Das Problem dei Leiblichkeit bei Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty, *Tubinga, Max Niemeyer, 1964, p. 44. Para todo lo relacionado con una fenomenología material del cuerpa y sus atributos,* cf.: *M. Henry:* Philosophie et phénomenologie du corps, *París, P.V.F., 1965.*

En mi opinión, la presencia del Padre, el Hijo y el Espiritusanto «con todos los emblemas e insignias de sus cargos», corresponde a una jerarquización de valores, a una burocratización de poderes. Parece evidente que previamente a escribir este poema, Vallejo leyera a Feüerbach, especialmente el capítulo siete de *La esencia del cristianismo,* en el que el filósofo relaciona a la Divinidad con fórmulas estrictamente antropológicas. Esta afirmación parece tanto más clara, cuanto más tenemos en cuenta su poema [El momento en que el tenista...], también posteriormente integrado en *PP,* pero los dos previamente incluidos por Vallejo en *Contra el secreto profesional* y posteriormente apartados en otra de sus revisiones:

En el momento en que el tenista lanza magistralmente
su bala, le posee una inocencia totalmente animal;
en el momento
en que el filósofo sorprende una nueva verdad,
es una bestia completa.
Anatole France afirmaba
que el sentimiento religioso
es la función de un órgano especial del cuerpo humano,
hasta ahora ignorado y se podría
decir también, entonces,
que, en el momento exacto en que un tal órgano
funciona plenamente,
tan puro de malicia está el creyente,
que se diría casi un vegetal.
¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¿O Feüerbach!

En este poema, que es una refundición de un pasaje en prosa, que anteriormente Vallejo había titulado «De Feüerbach a Marx», entiendo que aporta importantes dosis de comprensión a [Una mujer...]. El epifonema «¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¿O Feüerbach!» conlleva la interrogación hacia el último y la presencia igualmente de Marx en los conceptos que Vallejo utiliza. Aquí, sin embargo, lo que interesa resaltar es la burocratización de papeles con los que se asignan al Padre, al Hijo y al Espiritusanto. En *Crítica del derecho político hegeliano,* texto que Vallejo sin duda conoció, escribe Marx:

El espíritu general de la burocracia es el secreto, el *misterio* custodiado, dentro de sí misma, por medio de la jerarquía, y exteriormente, por medio de la corporación cerrada. [8]

La jerarquización que Vallejo utiliza (insignias, emblemas, cargos) entiendo que va en el sentido de una *transubstanciación,* al modo como Marx la analiza:

La «vinculación» entre el «cargo público» y el individuo, este lazo objetivo entre el saber de la sociedad civil y el saber del Estado, no es otra cosa que el bautizo *burocrático del saber,* ese reconocimiento oficial de la *transubstanciación* del saber profano en el sagrado. [9]

Si es posible burocratizar lo sagrado, evidentemente lo sagrado pierde su inmanencia, de ahí que Vallejo en el poema, contraponga la Santísima Trinidad jerarquizada,

[8] *K. Marx:* op. cit., *p. 92.*
[9] Ibidem, *p.* 97.

frente a «la palabra del hombre, libre de adjetivos y de adverbios». Es decir, sin jerarquización. Por ello, la presencia del cuerpo y el sexo (senos, el derecho animal de la pareja, el punto maternal, pupilas...) no hacen más que resaltar una visión material de la cópula y la familia. Al igual que sucede en el poema [Un hombre está mirando a una mujer...]:

Un hombre está mirando a una mujer,
está mirándola inmediatamente,
en su mal de tierra suntuosa
y la mira a dos manos
y la tumba a dos pechos
y la mueve a dos hombres.

Pregúntome entonces, oprimiéndome
la enorme, blanca, acérrima costilla:
Y este hombre
¿no tuvo a un niño por creciente padre?
¿Y esta mujer, a un niño
por contructor de su evidente sexo?

Puesto que un niño veo ahora,
niño ciempiés, apasionado, enérgico;
veo que no le ven
sonarse entre los dos, colear, vestirse;
puesto que lo acepto,
a ella en condición aumentativa,
a él en la flexión del heno rubio.

En la primera estrofa del poema la presencia del mundo erótico trilceano resulta evidente. Pero en la segunda Vallejo introduce una serie de valores ideológicos que consiguen que el sexo sea distinto sin perder por ello sus connotaciones materiales. En principio, el hombre «mira a dos manos», «tumba a dos pechos» y «mueve a dos hombres». Entre el «bruto puro» trilceano y este hombre no hay diferencias. Mas la segunda estrofa introduce al pensamiento (no a la moralidad, repito) y el hombre se cuestiona y al cuestionarse por el pasado material de la mujer, ésta ya es distinta. El nacimiento de la familia no puede proceder más que del sexo, de la reproducción de la especie. Vallejo introduce este elemento de materialidad en el poema para con ello cuestionar la propia divinidad de la Familia Sagrada. Hace que «el florido carpintero» proceda de la madera como síntoma evidente de su materialidad:

Y exclamo entonces, sin cesar ni uno
de vivir, sin volver ni uno
a temblar en la justa que venero:
¡Felicidad seguida
tardiamente del Padre,
del Hijo y de la Madre!
¡De qué deslumbramiento áfono, tinto,
se ejecuta el cantar de los cantares!
¡De qué tronco, el florido carpintero!
¡De qué perfecta axila, el frágil remo!
¡De qué casco, ambos cascos delanteros!

No hay una sola expresión malsonante en este poema en el que la cópula, «la justa que venero», como la llama Vallejo, en que «nadie siente ni ama», es, sin duda, puro

sexo. Esta «felicidad», más tarde, puede permitir la presencia «del Padre,/ del Hijo y de la Madre», sin embargo, es, fundamentalmente, un «instante redondo», es decir, circular y completo. La alusión al *Cantar de los cantares* deja sin lugar a dudas la intención epitalámica del poema.

La familia en Vallejo está integrada en su concepción de la *Estética del Trabajo.* La famiia nuclearizada ha perdido sentido en Vallejo. La universalización espacial conlleva, igualmente, una universalización familiar en la que el *trabajo* es el motor desencadenante de la vida. Escribe en *Rusia en 1931:*

> [..] El hogar en Rusia ya no lo integran los padres y los hijos, sino todos los trabajadores. [...] Es el hogar de los hogares. [...] Pero la nueva familia rusa no solamente ha dilatado y purificado sus valores sentimentales. Ella les ha dado a éstos una base nueva en la historia: el trabajo. ¡El amor inspirado y fundado en el trabajo! ¡El parentesco del trabajo! [...]. Sólo queda de la familia antigua el instinto de hermano en la producción. Es ésta la gran fraternidad del trabajo. [10]

Estas ideas van a aparecer claramente expresadas en *EspAC.*

El placer individual

Existen también en la poesía última vallejiana muy claras alusiones al placer entendido como sexualidad individual. La masturbación es interpretada o bien como apatía o bien como comprensión solidaria. Al primero de estos supuestos pertenece el sentido dado al poema [Esto...]:

> Comprendiéndolo y todo, coronel
> y todo, es el sentido llorante de esta voz,
> me hago doler yo mismo, extraigo tristemente,
> por la noche, mis uñas;
> luego no tengo nada y hablo solo,
> reviso mis semestres
> y para henchir mi vértebra, me toco.

El placer individual conectado con la apatía le permite a Vallejo ironizar trágicamente con el cuerpo; de hecho, lo único que el sujeto lírico parece tener.

La comprensión solidaria, al contrario, carece de ironía y resalta, fundamentalmente, por su ternura. De todas las posibilidades poéticas de las que previamente disponía Vallejo, elige aquélla, que a la par, está inmersa entre los progresos técnicos, en este caso, el medio elegido es el cine con toda su enorme carga de generar ilusiones:

> ¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,
> el que suda de pena o de verguenza,
> aquél que va, por orden de sus manos, al cinema,
> [...]. [11]

La orden del cuerpo, el mandato de las manos, se encuentra aquí rodeada de alusiones bíblicas. El poema construido al modo de las «Bienaventuranzas», expresa a partes iguales, amor y solidaridad.

[10] *César Vallejo:* Rusia en 1931, *Lima, Lábor, 1965, p. 209.*
[11] *«Traspié entre dos estrellas», de* PH.

El placer individual, no podía ser de otra manera, en Vallejo no posee ningún tipo de reacción moral. No pretende juzgar a nadie y si lo hiciera todo el mundo, incluido él, sería inocente. De todas formas la presencia del placer individual en su poesía se reduce a estos dos ejemplos, pero son ciertamente importantes ya que en la poesía de la época no era un tema profusamente tratado.

La vida y el placer de estar vivos

De igual manera, el placer vallejiano se expresa por medio del descubrimiento de la vida y del estar vivos. Por un asombro y una maravilla constante:

¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida. ¡Señores! Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción formidable, espontánea y reciente de la vida, que hoy, por la primera vez, me extasía y me hace dichoso hasta las lágrimas. [12]

Este sentimiento primigenio y espontáneo es un auténtico sacudimiento de alegría: «Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción», afirma Vallejo, para insistir en la misma idea «Mi exaltación viene de que antes no sentí la presencia de la vida». Todo es nuevo, los hombres y su entorno, la naturaleza y hasta el paisaje: Nunca, sino ahora, han pasado gentes. Nunca, sino ahora, ha habido casas y avenidas, aire y horizonte».

Este hallazgo de la vida, paralelo al del dolor en «Voy a hablar de la esperanza» es realizado a través de la abstracción del concepto. Pareciera como si Vallejo hubiera de nuevo nacido. De hecho, es él el que así lo afirma al escribir: «Ahora yo no conozco a nadie ni nada. Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible».

La epifanía inmarchitable va acompañada de la casi inexistencia de tiempo físico: «¡Cuán poco tiempo he vivido! Mi nacimiento es tan reciente, que no hay unidad de medida para contar mi edad. ¡Si acabo de nacer! ¡Si aún no he vivido todavía! Señores: soy tan pequeñito que el día apenas cabe en mí».

La inexistencia de tiempo físico, apoyada en el poema por la carga emocional del diminutivo, se contrapone con la presencia de un vida interior. El recuerdo, es decir, la memoria y sus raíces, está lleno de vida. La memoria selecciona, frente al olvido, los recuerdos. La soledad humana es en [No vive ya nadie...] de *PP*, inexistencia de memoria, y, por tanto, de vida, contrapuesta la primera al centinela del tiempo interior, que es el recuerdo:

—No vive ya nadie en mi casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues, que todos han partido. Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Unicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedras o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla.

La casa, como la tumba, está habitada por hombres, su gran diferencia es el lugar que ocupan en el espacio. Su diferencia estriba en que una es vertical, mientras la otra horizontal:

[12] *«Hallazgo de la vida», de* PH.



Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

El placer de la dicha estriba en el no reconocimiento hasta que ha pasado, hasta que es recuerdo, escribe Vallejo en [Pero antes que se acabe...]:

En tu oreja el cartílago está hermoso
y te escribo por eso, te medito:
No olvides en tu sueño de pensar que eres feliz,
que la dicha es un hecho profundo, cuando acaba,
Pero al llegar, asume
un caótico aroma de astra muerta.

Este «caótico aroma» es expresado desde los versos iniciales del poema: «Pero antes que se acabe/ toda esta dicha, piérdela atajándola,/ tómale la medida, por si rebasa tu ademán, rebásala,/ ve si cabe tendida en tu extensión».

La vida es finita. Posee límites y sus órganos constituyen el alma. La vida a secas. Terrible pero diáfana. Así es como la entiende Vallejo en «Dos niños anhelantes» al escribir que: «No. No tiene plural su carcajada», ya que «ni por haber entrado al mar descalza,/ es la que piensa y marcha, es la finita». La finita, la que conoce las fronteras del tiempo «El la vida no más; sólo la vida», pero a pesar de todo la vida es «cosa bravísima».

La vida, «querer en sustancia ser dichoso» como dice en [Quisiera hoy ser feliz de buena gana...], conlleva la palpitación de las pulsiones más primitivas. El odio no es más que otro nombre del amor. La vida es una extraña mezcla en la que el «bueno» debe «ser su poquillo de malo». La vida es «remendar a los niños y a los genios», como dice en [Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...]:

Me viene, hay días, una gana ubérima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,
a la que llora por el que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma.
Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.

La vida se presenta de mil formas distintas. Cuando el sujeto lírico del poema, además, se encuentra en cama, enfermo; ésta adquiere connotaciones extrañas. Las palomas que ve tras los cristales le recuerdan otras que vertían sobre él «sus dianas de animales», como dice en [La vida, esta vida...]. La vida es un hecho transitivo. La dicha y la ternura; el amor tiene formas contrarias de expresión. Cuando a la semántica se le

somete a una crispación de contrarios, a una torsión de significados, la vida alcanza la médula de fusión necesaria, para que la luz emanada de sus polos, tenga tal atmósfera, que los cambios climáticos del poema provoquen una unción con el silencio inherente a todo texto poético:

César Vallejo, parece
mentira que así tarden tus parientes,
sabiendo que ando cautivo,
sabiendo que yaces libre.

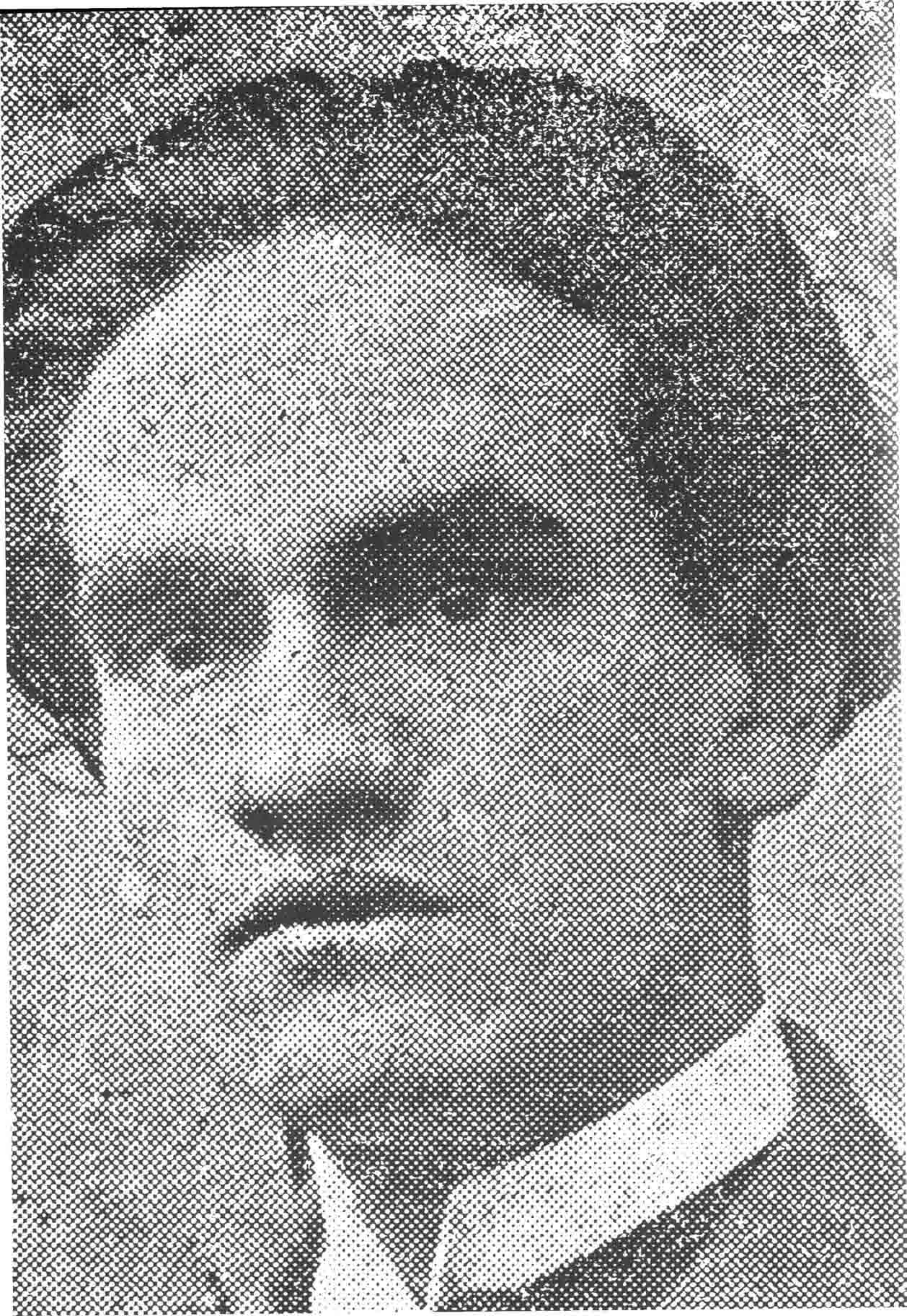
¡Vistosa y perra suerte!
¡César Vallejo, te odio con ternura!

La escritura por instantes, se corporiza. Lo más abstracto toma forma. La lágrima, símbolo del dolor, reposa en la mano, la utopía de la transformación. La vida cierra en ocasiones sus puertas y el poeta, *credo quia absurdum,* se muestra con la luminosidad del que conoce las profundidades de la naturaleza. *Cuique suum.* Dice Vallejo en [Quiere y no quiere su color mi pecho]:

Quiere y no quiere su color mi pecho,
por cuyas bruscas vías voy, lloro con palo,
trato de ser feliz, lloro en mi mano,
recuerdo, escribo
y remacho una lágrima en mi pómulo.

Julio Vélez

EL TALLER



Las ideas teórico-literarias de Vallejo

No existe ni una tradición ni un gran cuerpo de pensamiento teórico-literario hispanoamericano capaz de determinar dialécticamente algún tipo de proceso estético o metodológico, bien autóctono o bien incardinable en el sistema general de los países de Occidente. [1] Dicho esto en términos gruesos y generales, es necesario señalar de inmediato que, naturalmente, sí existe un cúmulo de textos y autores en verdad atendibles a este propósito y por diferente motivo. Supongo que respecto de otros muchos sectores del pensamiento es predicable algo análogo a lo referido. La cuestión de base radica, a mi juicio, en lo que suelo denominar, abreviadamente, disfuncionalidad y retardatarismo en el tiempo y en el proceso de la cultura, con las consiguientes inasimilaciones o asimilaciones atropelladas más que rigurosas dispuestas en el espacio de un decurso cultural ya de por sí contradictorio. De hecho ésta es una característica española de los tiempos modernos, pero lo cual en el extenso marco hispanoamericano accede a un grado de exacerbación francamente extremo, sin duda en virtud de profusas y complicadas razones históricas con mayor o menor facilidad determinables y que ahora, por supuesto, no vamos a tratar.

En efecto, no es posible delimitar, desde nuestra perspectiva, un trazado de pensamiento teórico-literario hispanoamericano explícita y establemente desarrollado con suficiente extensión conceptual e histórica. Ahora bien, si prestamos atención, por ejemplo y sobre todo, al presente siglo se advertirá sin esfuerzo entre la diversidad de los países y sus producciones una gama de autores —más que de obras concretas— importante. Aun a riesgo de caer en criterios no defendibles si no es muy largamente —lo cual aquí no se hará—, o acaso en última instancia difícilmente justificables, me permitiré adelantar que a mi modo de ver las tres grandes piezas del pensamiento crítico

[1] *En líneas globales el arte y el pensamiento estético o teórico-literario occidental describe dos grandes bloques representados, como es sabido, por el clasicismo nacido en la Antigüedad griega y largamente sobrepuesto hasta la disolución del Neoclásico, y por la modernidad surgida de la revolución romántica y operante, cuando menos, hasta el fin de la Vanguardia histórica. Ciertamente, Hispanoamérica, caso de adoptar la perspectiva de un orden de cosas «occidentalista», está prácticamente desprovista ya de principio, por evidencia cronológica, de la primera de las dos grandes fases aducidas; y en consecuencia, desde el punto de vista dialéctico de las ideas holgadamente entendido, también desprovista del adecuado sustrato necesario para abordar occidentalizadamente una tramitación ideológica milenaria y que predominantemente le es ajena. Creo que pueden obviarse los detalles de este argumento. En realidad, la raíz del problema reside en el inabdicable estatuto de hibridez étnica y antropológico-cultural hispanoamericano, extraordinario fenómeno que aún no ha sabido o no ha podido, en términos de decisoriedad, resolver un destino como proceso fiel a sí mismo en su peculiar integridad. Intereses o no, y desde luego al margen de valoraciones en todos los sentidos posibles, éste es el caso opuesto al de Norteamérica. Guste o no, por lo común el cosmopolitismo hispanoamericano es un reflejo de tal deficiencia, lo cual es bien observable desde el mundo privilegiado que constituye el arte.*

y teórico-literario [2] hispanoamericano contemporáneo vienen a ser Vicente Huidobro, Alfonso Reyes y Octavio Paz; identificación esta que a su vez facilita el establecimiento de una matriz tipológica: Huidobro, poeta puro, es creador de Teoría literaria, de una doctrina poética; Alfonso Reyes es, a nuestros intereses, sobre todo teórico de la crítica, pensador metodológico y analista de la Retórica y la Poética; Octavio Paz es autor híbrido, poeta como crítico y crítico como poeta, de ahí la frecuente ambigüedad y la dudosa artificiosidad traslaticia que en ciertas ocasiones desdora la peligrosa brillantez verbal de su discurso, en general especificable casi exclusivamente como de crítica aplicada, si bien ensayística, cosa en que se diferencia de los dos anteriores.

El caso de César Vallejo es sustancialmente asignable al primer tipo, al representado por Huidobro. La diferencia fundamental existente entre ambos consiste en que mientras este último alcanzó a construir una Poética propiamente dicha, un conjunto programático organizadamente doctrinal, al menos desde el punto de vista del análisis que cabe ejercer a posteriori sobre el mismo, y consiguió con ello una contribución reseñable al cuerpo teórico producido por la Vanguardia histórica europea [3], César Vallejo por su parte nos ha legado un material teórico de bastante menor densidad, originalidad y configuración conceptual, asimismo de vertebración no tan profundamente imbricada en la tradición teórico-poética moderna, además de contaminado en exceso y con cierta confusión por la problemática suscitada entre marxismo y literatura durante las primeras décadas de nuestro siglo, asunto reactualizado por las sucesivas posguerras.

Básicamente, el material a tener en cuenta para proceder al estudio del pensamiento, o mejor de las ideas teórico-literarias de Vallejo está compuesto por: a) la juvenil memoria académica que contiene *El Romanticismo en la Poesía Castellana;* b) los textos compilados en *Contra el secreto profesional* y en *El Arte y la Revolución;* c) los libros de poesía del autor, por cuanto que poseen elementos explícitos adscribibles, directa o indirectamente, a aspectos de teoría poética. Puesto que los tres apartados del conjunto descrito permanecen claramente demarcados tanto por su naturaleza como por su función técnica, prácticamente autónoma —según se comprobará—, actuaremos siguiendo esos mismos apartados y por el mismo orden. Al segundo de ellos corresponde, como es obvio, el núcleo más extenso y decisivo.

El texto de *El Romanticismo en la Poesía Castellana,* tesis académica escrita en Perú

[2] *Siempre procuro discernir en sentido práctico pero lo más rigurosamente posible entre: crítica aplicada, teoría de la crítica, teoría literaria en su fundamental carácter de poética o teoría explícita, dominantemente prescriptiva, y, por último, teoría implícita, que es paralela a la crítica, más alejada de ésta en razón de su preponderancia ideológica sobre lo analítico-formal. Hasta el momento he desarrollado el estudio epistemológico de estos planteamientos en mi edición* Introducción a la Crítica literaria actual, *Madrid, Playor, 1984, págs. 9 y ss.; en* Por una Filología General. Contribución a una teoría de las Ciencias Humanas, *Málaga, Universidad, 1984; y en* Los Géneros ensayísticos en el siglo XX, *Madrid, Taurus, 1987, págs. 110-118.*

[3] *La doctrina creacionista de Vicente Huidobro, así como por otra parte la importantísima contribución a la misma realizada por Gerardo Diego mediante una serie de textos en su mayor parte no tenidos en cuenta o mal entendidos por la crítica, constituye de pleno derecho en virtud de sus elementos originales y calidad de pensamiento en el marco de la estructura conceptual de la teoría literaria una pieza irrecusable para la Vanguardia histórica, junto a los grandes movimientos revolucionarios iniciados fundamentalmente por el Futurismo italiano. Dicho de otro modo, el Creacionismo posee un mismo nivel de estatuto que los demás grandes movimientos vanguardistas. Para un análisis detallado de lo referido véase mi estudio «La Teoría Poética del Creacionismo», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *427, enero (1986), págs. 49-73.*

y que data de 1915[4], comienza declarando que la moderna «ciencia crítica» es creación alemana, específicamente de los hermanos Schlegel, siguiendo así la idea más *popular* para la determinación simplificadora de esta cuestión de orígenes, lo cual pone de manifiesto ya de entrada la procedencia básicamente francesa de la formación peruana de Vallejo, pues como es sabido la prodigiosa era filosófica, crítica y teórico-literaria que abarca desde los geniales Lessing y Kant hasta Hegel, no cabe sea reducida a dos autores intermedios, por muy conocidos que fueran en la Francia de su tiempo, sobre todo Augusto Guillermo, el menos importante de los dos aunque sí el más publicitado. Mucho más adelante se comprueban los hilos de este planteamiento, ya que Vallejo, en la prosecución de la tesis positivista que va a defender y aplicar, presenta a Madame de Staël, refiriéndose a su *De la Littérature considéré dans ses rapports avec les institutions sociales,* como quien «fijó después de los hermanos Schlegel los principios sobre los que descansan las orientaciones de la crítica artística contemporánea» (pág. 869)[5]. Por otra parte, piensa Vallejo cómo con anterioridad a la «revolución romántica» no existió propiamente la crítica, y cómo en la propia naturaleza dogmática del Neoclasicismo había una imposibilidad de principio para la imparcialidad y el entendimiento desprejuiciado de las innovaciones. Corresponderá por ello al «movimiento de autonomía romántica en el arte» la verdadera constitución de la Crítica, «ocupando el sitio que le corresponde en la literatura» (pág. 847). Todo lo cual, con la matización de *crítica moderna* y algunos otros detalles que ni ahora ni en adelante podemos detenernos a pormenorizar, so pena de extendernos indebidamente, es bastante más atinado que lo anterior, pues si el concepto teórico y filosófico de *crítica* es ya de orden ilustrado, neoclásico, en la exposición vallejiana queda al menos muy clara la distinción entre crítica clásica y moderna[6].

Vallejo otorga al crítico el estatuto de corrector de las obras, de maestro y «cincel que lima las obras de otras actividades» (pág. 846), al tiempo que, manteniéndose al margen de la idea romántica de crítica —o mejor, teoría— en tanto que constructora programática del arte, asigna a la crítica la función más unilateralmente positivista de especificar el «grado» y el «sentido» de la obra artística dentro de la «grandiosa obra universal» *(Ibíd.),* así como influir modificativamente «sobre la obra que juzga» *(Ibíd.).*

Hasta aquí lo que podemos considerar aspectos teóricos introductorios. Vallejo va

[4] *Sigo la edición contenida en C. Vallejo,* Poesía Completa, *ed. de J. Larrea, Barcelona, Barral, 1978, págs. 845-906. Allí mismo se lee en la primera página, al pie, el texto completo de la portada o portadilla del original: UNIVERSIDAD DE LA LIBERTAD / EL ROMANTICISMO EN LA POESIA CASTELLANA / Tesis sustentada por / CESAR A. VALLEJO / para optar al grado de / Bachiller en la Facultad de Filosofía / y Letras / TRUJILLO / Imprenta «Olaya» - Progreso, 311 / 1915.*

[5] *Del citado libro de la Staël, que data de 1800, no existe, que yo sepa, ninguna versión española. Aquí utilizamos la de París Charpentier, 1887. Todo parece indicar que Vallejo conoce el muy difundido libro sobre* Alemania *de la misma autora, de 1813, mediante el cual se dio a conocer ampliamente en medios no especializados la labor crítica de los Schlegel y otros alemanes. Conviene observar, por otro lado, que si el primer libro de la Staël tiene relevancia como pionero en el estudio de la literatura en relación con la sociedad, de hecho mucho antes el Sturm und Drang, en particular Herder, echó las bases para el tratamiento del contexto social de la literatura, lo cual es antecedente inexcusable del positivismo naturalista, de Proudhon, etc. Cf. mi cap. «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en mi ed.* Introducción a la Crítica literaria actual, *cit., págs. 57 y ss.*

[6] *Para este punto del concepto de* crítica, *véase sobre todo Martin Heidegger,* La pregunta por la cosa, *Buenos Aires, Alfa, 1975, págs. 107 y ss.*

a pretender «una exposición sucinta, pero minuciosa y clara en lo posible» (pág. 848) acerca de la poesía romántica escrita en lengua castellana; para ello se va a basar en el «genial filósofo» Hipólito Taine, de quien extrae la siguiente cita: «La obra literaria es el producto necesario de cierto número de causas generales y permanentes que se pueden reducir a tres: la raza, el medio y el momento. Hay una relación constante entre el estado de alma que produce la síntesis de la raza, del medio y del momento, y el carácter general de las producciones literarias que expresan ese estado de alma» (pág. 848). De este modo se plantea la adopción radical de la metodología positivista tainiana, enunciada principalmente en 1864 y 1865, como mucho tres décadas después de los primeros escritos relevantes de Augusto Comte [7]. Sin embargo Vallejo no parece conocer la fase positivista o naturalista subsiguiente, también desarrollada en Francia, aquélla que corresponde a las corrientes del determinismo evolucionista, de origen sobre todo darwiniano, que sustentó esencialmente Brunetière en *L'evolution des genres dans l'histoire de la Littérature,* libro de 1890, ya difundidísimo en su tiempo, que alcanza en el terreno de la crítica el extremismo dogmático y determinista más acusado de la era del pensamiento crítico-literario positivo, aun siendo necesario reconocerle una notable contribución al avance del estudio teórico de los géneros literarios [8]. Con todo, la postura metodológica de Vallejo debió ser bastante avanzada, o cuando menos «progresista», en el Perú académico de 1915 [9]. Por lo demás, lo que desde luego no podría pedírsele a Vallejo es que hubiese estado al tanto de la evolución crítico-positivista francesa llevada a cabo de manera sobresaliente con mayor fundamento, ponderación y metodología filológica por Gustave Lanson, pues la primera edición de su famoso método data de 1910 [10]. No obstante, conviene recordar por otro lado las alusiones que Vallejo hace a autores entre los cuales figuran Guyau y Fouillée [11], quienes desempeñan un papel destacado dentro de las derivaciones espiritualistas del positivismo, toda vez que este tipo de resolución ecléctica, por decirlo de algún modo, es actividad frecuente en el ámbito de la cultura española e hispánica, probablemente como consecuencia de no existir, en nuestras tradiciones modernas, el hábito del ejercicio de la decisoriedad radical promovida por producciones originales y litigantes en las corrientes más reseñables del pensamiento.

El esquema operativo del trabajo de Vallejo se realiza en los apartados de principios tainianos: «Elementos provenientes de la raza», «Elementos provenientes del medio» y «Elementos extranjeros»; lo que resta es una sucinta historia de la poesía romántica

[7] *Los dos textos aludidos de Taine son la* Filosofía del Arte *(Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 4ª ed., 2 vols.) e* Introducción a la Historia de la Literatura inglesa *(Buenos Aires, Aguilar, 1977, 4ª ed.), que antecede al anterior en un año. Recuérdese que el* Curso de filosofía positiva, *de Comte, data de 1835.*

[8] *Nunca ha habido traducción española de ese libro de Brunetière. Seguimos la edición de París, Hachette, 1906.*

[9] *Esta observación que hago no es más que una conjetura. Los estudiosos o buenos conocedores de la cultura de ese país serán quienes puedan ofrecer un juicio adecuado en este sentido.*

[10] *Puede verse reeditado en G. Lanson, «La méthode de l'histoire littéraire», en* Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire, *ed. de H. Peyre, París, Hachette, 1965, págs. 31-57.*

[11] *Tanto Guyau como Fouillée son pensadores que a principios de siglo circulaban traducidos al castellano en la Biblioteca Científico-Filosófica que en Madrid publicaba Daniel Jorro, Editor. Del primero de ellos, entre otros títulos,* El Arte desde el punto de vista sociológico; *y de Fouillée,* Bosquejo psicológico de los puebos europeos *y* Temperamento y carácter.

de lengua española, la cual comienza brevemente con el período inmediatamente anterior al Romanticismo, para exponer en lo que sigue un estudio general centrado de manera sucesiva sobre Quintana, a quien considera romántico; José Joaquín Olmedo y Andrés Bello, a los que niega esa condición; el cubano Heredia; Espronceda, sin duda el más halagado de todos; Zorrilla, tratado de forma casi tan encumbrada como el anterior; la Avellaneda; el cubano Plácido; y concluye con un epígrafe acerca de los poetas románticos peruanos.

En lo que se refiere a los elementos provenientes de la raza, Vallejo dice seguir a Le Bon (autor que fue conocido por un estudio algo tremendista sobre *La psicología de las masas)* y su genética psicológica del proceso de la vida aplicado éticamente a las razas. La argumentación vallejiana, teñida de idealismo quizás un tanto ingenuo, de espiritualismo positivo si se prefiere, es esencialmente bastante acertada y, por lo demás, queda resumida en seis aspectos [12].

En lo que se refiere a los elementos provenientes del medio, se presenta, desde luego, la aceptación del determinismo biologista del positivismo naturalista, y es defendida una concordancia psicológica y geográfica en cuanto favorecedora del espíritu de fantasía e imaginación. A ello subsigue por otra parte un inevitable simplismo en el tratamiento del problema de la decadencia española y la posterior regeneración afrancesada, así como de la secularización fulminante que asigna a las Cortes de Cádiz, además de la cuestión religiosa, que en realidad posee un carácter tanto social como psicológico. Todo ello conduce a la nuevamente inevitable ingenuidad de las leyes físico-psíquicas positivistas, al menos en lo que tiene que ver con nuestro entendimiento actual de este tipo de enunciaciones: la gran poesía como hija de la pobreza. Vallejo asocia, correctamente, libertad y Romanticismo, pero desconoce, en efecto, la complejidad del problema, sobre todo en su circunstancia española, donde las peculiaridades socioculturales produjeron un conjunto de fenómenos nada sencillo; lo cual, por otra parte, aun en nuestro tiempo, pocos han sido quienes lo han sabido ver histórico-literariamente desde la disposición a nuestro juicio requerida. Con esto último aludo sobre todo a los problemas de disfuncionalidad y retardatarismo en el tiempo y en el proceso de la cultura señalados en la primera parte de este artículo. Finalmente determina Vallejo quince factores provenientes del medio [13], los cuales intervinieron en la creación de la

[12] *La enumeración de los cuales es como sigue: 1° El predominio de la fantasía, expresado por una filosofía idealista. 2° Un fondo de melancólico y exquisito sentimentalismo. 3° Refinada sensibilidad. 4° Predominio de los sentimientos de amor, honor, patriotismo y religión, traducidos en sublimes pasiones, violencias de sangre y misticismos fanáticos. 5° El instinto por la belleza de las formas y lo sonoro y grandioso. 6° Como medio que facilitó el triunfo del romanticismo, el carácter vehemente y voluble de su psicología (pág. 582).*

[13] *La enumeración de los mismos es como sigue: 1° El amor a la naturaleza, la tendencia a ver en ésta la clave del misterio del mundo y a descubrir en todos y cada uno de los seres un pedazo del gran todo que es la Creación, dirigiendo el poeta sus interrogaciones filosóficas a las leyes y mecanismos universales en que cree palpitar el mismo ritmo que palpita en el espíritu humano. 2° Como consecuencia de estas concepciones, la idea de su relación secreta e íntima, intensa e invisible entre las bellezas naturales y las del espíritu. 3° El espiritualismo filosófico que es uno de los caracteres esenciales del Romanticismo. 4° La fantasía ardorosa traducida en los problemas de metafísica y teología que son el fondo común de las creaciones románticas. 5° La sutileza en los motivos de inspiración que hace que de los más simples y vulgares incidentes, broten a torrentes las más grandiosas creaciones. 6° La fecundidad en la producción artística. 7° Libertad en los motivos de inspiración contra el sentido aristocrático del neo-clasicismo; y en la técnica*

poesía romántica española sobre la base del «ideal de la civilización moderna» y el «nuevo espíritu social» (pág. 860), concluyendo que «el lirismo llega a la cúspide de su desarrollo en la poesía», afirmación ciertamente discutible en lo que se refiere al Romanticismo español, en particular si se tiene en cuenta el hecho de que Bécquer queda excluido del objeto de estudio.

En último lugar, en lo que se refiere a los elementos extranjeros, tras una ponderada cita de Menéndez Pelayo y la candorosa afirmación de que «el Romanticismo no es sólo producto de España» (pág. 862), son tratadas —por este orden— las influencias italiana, inglesa, alemana y francesa. A este propósito ofrece Vallejo una exposición generalista de escaso interés en la cual, de hecho, se pone de evidencia su desconocimiento del pensamiento romántico alemán, cosa por otra parte que no es mera limitación de Vallejo sino más bien limitación burdamente bastante generalizada incluso en nuestro tiempo.

Los escritos que contienen *Contra el secreto profesional* —título que reproduce otro de Cocteau— y *El Arte y la Revolución* [14] forman casi exclusivamente la Poética (explícita) de César Vallejo, su teoría literaria, mientras que *El Romanticismo en la Poesía Castellana* —según hemos podido ver— constituye un trabajo histórico-literario de crítica, aun con elementos de teoría de la crítica. La problemática, más estrictamente teórico-literaria o no, relacionada con el marxismo y la política está tratada poco menos que de manera total en *El Arte y la Revolución;* a diferencia de la materia referida a la teoría del arte y la poesía en puridad, la cual aparece tanto en este último como en el más reducido *Contra el secreto profesional.* Ambos libros están construidos mediante textos bastante breves (en ocasiones brevísimos), con evidente carácter fragmentario, y se encuentran desprovistos de un verdadero plan organizativo.

formal, contra la preceptiva de Boileau. 8° La hegemonía individual sobre la sociedad, que es también la nota esencial en el Romanticismo. 9° Libertad en los ideales. 10° De las guerras con Napoleón surgió el sentimiento fuerte del patriotismo, por lo que la tradición y la Edad Media fueron los temas favoritos de inspiración, porque ahí se encuentran la edad heroica española y su misticismo de leyenda. 11° La superstición religiosa. 12° De la libertad del pensamiento, surge la duda en los destinos del hombre y la conspiración contra los dogmas católicos, traducida en cierta irreligiosidad desesperada y el pesimismo. 13° Lucha de sentimientos y pasiones intelectualizados en una orientación más amplia y filosófica. 14° Ternura exquisita, y por consiguiente intensa elevación de poesía emotiva. 15° Como elemento comprensivo de todos los anteriores, el lirismo llega a la cúspide de su desarrollo en la poesía (págs. 860-861).

[14] *Para* El Arte y la Revolución *sigo la edición de Obras Completas, vol. IV, Barcelona, Laia, 1978. Para* Contra el secreto profesional *sigo la misma edición, Obras Completas, III (donde aparece* Poemas en prosa *precediéndolo y* Apuntes biográficos *de Georgette de Vallejo a continuación), Barcelona, Laia, 1977. En lo que atañe al primero de los volúmenes, que por ser el más extenso es el que más usaremos, para las referencias añado simplemente entre paréntesis número de página. En lo que atañe al segundo, el número de página va precedido de las siglas CSP, a fin de distinguirlo del otro. Las ediciones descritas no son las primeras, pero sí las más perfectas, pues se hizo cargo de ellas G. de Vallejo, la viuda del poeta, revisando las anteriores y teniendo en cuenta todos los papeles vallejianos. La misma G. de Vallejo fue quien prologó las primeras ediciones propiamente dichas de* El Arte y la Revolución *y* Contra el secreto profesional, *no publicadas hasta 1973, en Lima, Mosca Azul, en tomos II y I de* O. C. de C. V. *Para las cuestiones de marxismo, comunismo y el mundo intelectual soviético y sus escritores conviene consultar también los libros vallejianos escritos con motivo de sus viajes a la Unión Soviética,* Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin, *Madrid, Ulises, 1931, y* Rusia ante el segundo Plan Quinquenal, *Lima, Labor, 1965. Por último no debemos dejar de recordar aquí que* El Arte y la Revolución, *pese a su fragmentarismo, dado que recoge notas y artículos sueltos, es libro deliberadamente construido tal como lo conocemos, y al cual su autor otorgaba plenamente la distinción de ser su «libro de pensamientos», con lo que queda despejada toda duda acerca de una posible cicunstancialidad de los contenidos en él presentados.*

El conjunto de ideas teórico-literarias dispersas de los escritos reunidos en esos dos libros es perfectamente susceptible en lo esencial de organizarse en dos bloques, uno que versa sobre teoría del artista o del poeta y otro que versa sobre teoría del arte y la literatura o del poema.

La teoría vallejiana del artista arranca en términos muy generales como teoría del intelectual para ir matizando de distinto modo, a su vez, la teoría del artista, del escritor y del poeta, no siempre perfilados como tales y en cualquier caso en permanente confrontación con el problema político revolucionario [15]. Para Vallejo, la clave de lo que podemos llamar estatuto del intelectual es su función revolucionaria, pues es desde ese criterio con base marxista desde donde monta sus argumentaciones: todo posee algún tipo de transcendencia política y, aun subconscientemente, todo sirve a los intereses de clase; toda actividad del pensamiento posee sentido finalista. Obviamente el verdadero intelectual es, según pensaba Marx, alguien encaminado a transformar el mundo, y Vallejo afirma que actúa en «la realidad tangible», «cerca de la vida», desplazando la fórmula mesiánica: «Mi reino es de este mundo» (pág. 13). Todo esto, ciertamente, con cosas muy elementales y sabidas, pero de las cuales conviene proponer un mínimo muestreo a fin de obtener una reconstrucción ideológica correcta, aunque debamos hacer notar que en ningún momento puede pretenderse encontrar en los textos de Vallejo una exposición doctrinal marxista merecedora de ese título, pues el hecho es que él en este sentido casi se limitó apasionadamente a tener unas cuantas ideas básicas de finalidad bastante clara y a reproducir y entremezclar otras tantas con mejor o peor fortuna [16]. Así, en doctrina *clásica,* la función del intelectual y la del activista político se entrecruzan, dirigiéndose a la destrucción de la burguesía en todos los Continentes como presupuesto ante el cual no se debe regatear esfuerzo alguno, planteando y encauzando «sus obras y su acción dentro de unos cuantos imperativos y consignas» (pág. 21). La consigna esencial es, pues, «la destrucción del orden social imperante» (pág. 15).

> La función política transformadora del intelectual reside en la naturaleza y transcendencia *principalmente* doctrinales de esa función y *correspondientemente* prácticas y militantes de ella. En otros términos, el intelectual revolucionario debe serlo, simultáneamente, como creador de doctrina y como practicante de ésta. Buda, Jesús, Marx, Engels, Lenin, fueron, a un mismo tiempo, creadores y actores de la doctrina revolucionaria. El tipo perfecto del intelectual revolucionario, es el del hombre que lucha escribiendo y militando, simultáneamente. (pág. 14)

Si se observa la cita conjunta de nombres propios arriba realizada se advertirá con facilidad la en última instancia inocultable fusión religioso-política vallejiana, también

[15] *Esta suerte de indeterminación o ambivalencia en lo atinente a la teoría del artista o del intelectual o del poeta, etc., no es una peculiaridad vallejiana. Las teorías del artista o del poeta son muy frecuentes en los textos teóricos tanto clásicos como modernos. Baste recordar el caso cumbre de las* Instituciones Oratorias *de Quintiliano, donde se llega a desarrollar una extensa teoría del orador, o artista, poeta, sabio u hombre culto, arrancando desde la infancia de la persona e incluso de las cualidades de su nodriza. Si se quiere una referencia próxima a Vallejo, quizás el mejor ejemplo sea el de la teoría del poeta que contienen los escritos programáticos de Vicente Huidobro (cf.* Obras Completas, *I, Santiago de Chile, Edit. Andrés Bello, 1976), en los cuales la idea del poeta integral procede del Romanticismo alemán (Jean Paul sobre todo).*

[16] *Véase en este sentido Américo Ferrari, «Poesía, teoría, ideología» en Julio Ortega (ed.),* César Vallejo, *Madrid, Taurus, 1974, págs. 391-403; y José Miguel Oviedo, «Vallejo entre la Vanguardia y la Revolución», en el mismo vol., págs. 405-416.*

muy clara, efectivamente, en el libro *España, aparta de mí este cáliz,* pues de uno u otro modo Vallejo no opera sino apoyándose en una idea abstracta o mística, por más que sea remitible a la realidad y concretable, de lucha en favor del hombre. De manera que para Vallejo la transcendencia religiosa consiste en principio en una batalla por la existencia humana en el mundo. Pero en fin, esto ya son generalidades sobre las que no interesa extenderse. Lo que importa ahora es resaltar el «espíritu de heroicidad y sacrificio del intelectual revolucionario» como «esencial característica de su destino» (pág. 14), y la tópica fuerte repulsa contra el escritor de gabinete, contra los «intelectuales y artistas llamados «puros»: Valéry, Gris o Schöenberg (pág. 12). Asimismo, en conocidos términos marxistas, Vallejo negará la libertad en el artista burgués frente al socialismo (pags. 129-131).

Cuestión importante para la teoría marxista es qué arte del pasado es en verdad revolucionario, o de confluencia revolucionaria y cuál no; y de igual manera la aplicación del mismo interrogante al arte del presente y del futuro [17]. Vallejo acepta naturalmente que la Historia, desde sus orígenes sociales (cita a Plejanov y Bukharin, pág. 41), presenta una serie de contribuciones progresivas de dialéctica artística unificante y revolucionaria y, por otra parte, contradiciendo a Mayakovski, niega que actualmente basta con el ejercicio militante del artista, pues esto no impide el posible reaccionarismo de su obra. Así las cosas, Vallejo, descontento con la idea de Rosa Luxemburgo de que en el arte los clichés de *revolucionario* y *reaccionario* tienen escasa significación, se propone la siguiente distinción:

1. Un artista puede ser revolucionario en política y no serlo, por mucho que, consciente y políticamente, lo quiera, en el arte.
2. Viceversa, un artista puede ser, consciente o subconscientemente revolucionario en el arte y no serlo en política.
3. Se dan casos, muy excepcionales, en que un artista es revolucionario en el arte y en la política. El caso del artista pleno.
4. La actividad política es siempre la resultante de una voluntad consciente, liberada y razonada, mientras que la obra de arte escapa, cuanto más auténtica es y más grande, a los resortes concientes, razonados, preconcebidos de la voluntad. Rosa Luxemburgo razonaba a este propósito: «Dostoiewski es, sobre todo en sus últimas obras, un reaccionario declarado, un místico devoto y un antisocialista feroz. Sus descripciones de revolucionarios rusos son nada menos que perversas caricaturas. Del mismo modo, las enseñanzas místicas de Tolstoy revisten un carácter reaccionario innegable. Y, sin embargo, nos liberan. Y es que, en realidad, son únicamente las conclusiones a las que ambos llegan y cada cual a su manera, y el camino que creen haber encontrado, fuera del laberinto social, lo que les lleva al callejón sin salida del misticismo y del ascetismo. Pero en el verdadero artista, las opiniones políticas importan poco. *Lo que importa es la fuente de su arte y de su inspiración y no el fin consciente que él se propone y las fórmulas especiales que recomienda».* (págs. 35-36)

[17] *Cf., sobre todo, C. Marx y F. Engels,* Textos sobre la producción artística, *ed. de Valeriano Bozal, Madrid, Comunicación, 1972; V. I. Lenin,* La Literatura y el Arte, *Moscú, Progreso, 1979; L. Trotski,* Literatura y Revolución y otros escritos sobre la Literatura y el Arte, *París, Ruedo Ibérico, 1969, 2 vols.; M. Gorki y A.A. Zhdanov,* Literatura, filosofía y marxismo, *México, Grijalbo, 1968; A.V. Lunacharsky,* Sobre la literatura y el arte, *Buenos Aires, Axiona, 1974. Como estudios relevantes deben tenerse en cuenta, para esto y para lo que sigue, P. Demetz,* Marx, Engels y los poetas, *Barcelona, Fontanella, 1968; D. Drew Egbert,* El Arte en la teoría marxista y en la práctica soviética, *Barcelona, Tusquets, 1973; T. Eagleton,* Marxim and Literary Criticism, *Londres, Methuen, 1976; A. García Berrio,* Significado actual del Formalismo ruso, *Barcelona, Planeta, 1973; M. Lifschitz,* La filosofía del arte en Karl Marx, *Barcelona, Fontamara, 1982; J. Rodríguez Puértolas, «La crítica marxista», en P. Aullón de Haro (ed.),* Introducción a la Crítica literaria actual, *cit., págs. 209-250; A. Sánchez Vázquez (ed.),* Estética y Marxismo, *México, Era, 1970, 2 vols.*

Ingenuamente, Vallejo viene a creer, como tantos otros, que toda esta problemática desaparecerá una vez instaurado el auténtico orden socialista. Por otra parte, la cita reproducida es útil para hacer notar su sentido absolutamente idealista de la concepción del arte, lo cual engarza coherentemente con su criterio acerca del problema de Mayakovsky en cuanto que escritor en contradicción respecto de sus íntimas relaciones entre vida y obra [18], asunto sobre el que volveremos en sentido despersonalizado. Y aun diríase que Vallejo intenta exorcizar el problema transfiriendo su autoanálisis al poeta ruso.

Entre los deberes del escritor se encuentra no sólo el atender a las principales consignas para encauzarlas en su arte, sino también el organizarse debidamente en sindicatos profesionales siguiendo el ejemplo soviético y aspirar, mundialmente, a la expansión de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (págs. 21-22 y 127). Sin duda en estos resortes de la actividad político-intelectual es donde Vallejo se muestra más decididamente propagandista, panfletario, y más explícitamente prosoviético, pues en realidad se limita a reproducir tal cual las consignas de partido y su visión dirigida, alimentadas sobre todo durante sus tres viajes a la Unión Soviética sin apenas un ápice de crítica. En este sentido Vallejo fue un voluntarista o bien un hombre de fe.

Si nuestro poeta niega vehementemente al artista «hacedor», que habrá de ser «reemplazado por el conductor social» (pág. 71), no deja de preocuparse sin embargo por la adecuación de clasicista finalidad retórico-persuasiva en lo concerniente al carácter profético de la poesía. Tras censurar duramente a Víctor Hugo sostiene que «el poeta profetiza creando nebulosas sentimentales, vagos protoplasmas, inquietudes constructivas de justicia y bienestar social» (pág. 47), mediante lo cual sutiliza un tanto el propósito groseramente didáctico-finalista a menudo proclamado en aquel tiempo por la ortodoxia comunista.

Lugar destacado debemos reservar a la consideración de las relaciones entre vida y obra del artista en la construcción vallejiana de la teoría del poeta, mediante la cual se accede, por otra parte, al tratamiento de la teoría del reflejo y a una teoría de la producción. Según Vallejo la sincronía vida/obra existe siempre, como «estrecha correspondencia», «en los grandes y en los pequeños artistas, en los conservadores y en

[18] *Escribe Vallejo en* El Arte y la Revolución: *«En el caso de Maiakowsky hay que distinguir, desde luego, dos aspectos: su vida y su obra. Después de su suicidio, la primera ha quedado redondeada como una de las expresiones individuales más grandes y puras del hecho colectivo. Sin duda, el suicidio no ha sido más que el milésimo trance de un largo viacrucis moral del escritor,* déraciné *de la Historia y poderosa voluntad de comprender y vivir plenamente las nuevas relaciones sociales. Esta lucha interior entre el pasado, que resiste, aun perdido ya todo punto de apoyo en el medio, y el presente, que exige una adaptación auténtica y fulminante, fue en Maiakowsky larga, encarnizada, tremenda. En el fondo, supervivía tenaz e irreductible la sensibilidad pequeño-burguesa, con el juego de todos sus valores fundamentales de vida, y solamente afuera bregaba el afán voluntarioso y viril de ahogar el ser profundo de la historia pasada, para reemplazarlo por el ser, igualmente profundo de la historia nueva. El injerto de ésta sobre aquél fue imposible. En vano cambió, al día siguiente de la revolución, su chaleco futurista por la blusa del poeta bolchevique» (pág. 120). Y más adelante concluye, casi con crueldad: «fue un espíritu representativo de su medio y de su época, pero no fue un poeta. Su vida fue, asimismo, grande por lo trágica, pero su arte fue declamatorio y nulo, por haber traicionado los trances auténticos y verdaderos de su vida» (pág. 122). Para el controvertido caso Mayakovski deben tenerse en cuenta, en primer lugar, los textos del mismo compilados en* Poesía y Revolución, *Barcelona, Península, 1974; además de Viktor Sklovski,* Maiakovski, *Barcelona, Anagrama, 1972. Se encontrará una importante reflexión crítico-literaria utilísima para todos los aspectos atingentes de la doctrina marxista y su desarrollo en A. García Berrio,* Significado actual del Formalismo ruso, *cit., caps. IX y X. Desbordaría con mucho nuestro propósito entrar dignamente en el tratamiento de la problemática crítico-literaria marxista. Remito al libro citado.*

los revolucionarios» (pág. 49), idea que mantiene a partir de los análisis marxistas resolubles en que toda actividad posee significación política, consciente o no. Se defiende así que toda obra detenta un fuerte sincronismo respecto de su autor (cómo no, si fue él quien la escribió), pero la viable dignidad del planteamiento depende de la manera en que éste se focalice, y cabe decir que Vallejo lo hace de forma no primaria o elementalmente comunista, cuando menos para su tiempo. De este modo queda asumida también una teoría del reflejo, de la producción artística e, indirectamente, del realismo artístico:

A semejanza del mal fotógrafo, que busca en la fotografía la reproducción formal y el remedo externo del original, el mal crítico pretende hallar en la obra de arte la reproducción literal y el reflejo de repetición de la vida del artista. Cuando no halla este reflejo —cosa que, dicho sea de paso, ocurre, precisamente, en los grandes artistas— concluye diciendo que no hay ningún sincronismo entre la vida del autor y su obra. Así es como proceden quienes creen que la concordancia existe en ciertos artistas, pero no en todos.

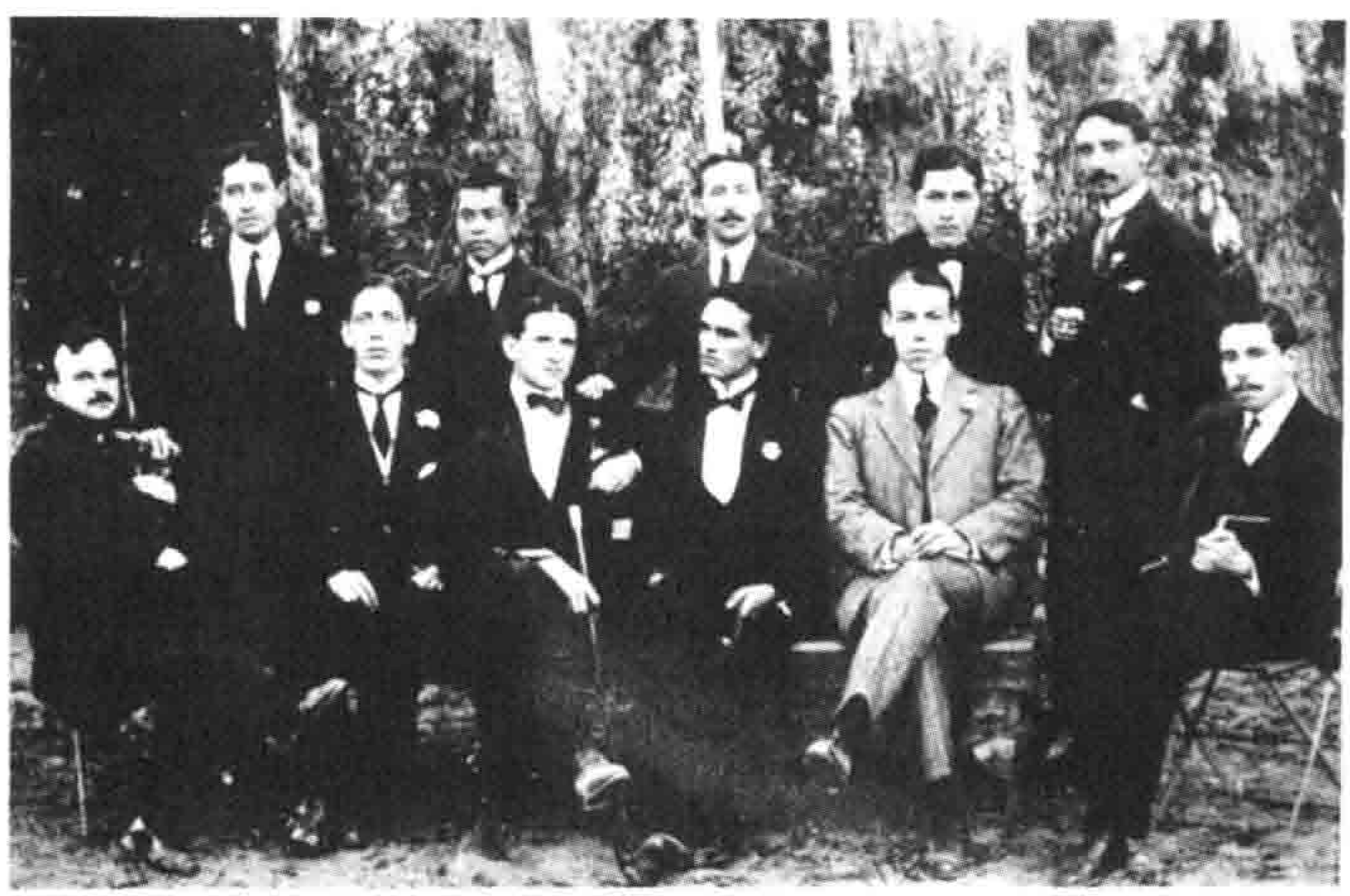
Para encontrar el sincronismo verdadero y profundamente estético, hay que tener en cuenta que el fenómeno de la producción artística —como dice Millet— es, en el sentido científico de la palabra, una auténtica operación de alquimia, una transmutación. El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias individuales, no para devolverlas tal como las absorbió (que es lo que querría el mal crítico y lo que acontece en los artistas inferiores), sino para convertirlas dentro de su espíritu en otras esencias, distintas en la forma e idénticas en el fondo, a las materias primas absorbidas. Puede ocurrir, como hemos dicho, que a primera vista no se reconozca en la estructura y movimiento emocional de la obra, la materia vital en bruto absorbida y de que está hecha la obra, como no se reconoce, a la simple vista, en el árbol los cuerpos químicos nutritivos extraídos de la tierra. Sin embargo, si se analiza profundamente la obra, se descubrirá necesariamente, en sus entrañas íntimas, conjuntamente con las peripecias personales de la vida del artista y a través de ellas, no sólo las corrientes circulantes de carácter social y económico, sino las mentales y religiosas de su época (págs. 50-51).

La argumentación vallejiana, paradójicamente, supera la más estrecha ortodoxia marxista en la medida en que ésta se dogmatizó oficializadamente en torno al simplismo contenidista, docente y la teoría del reflejo, olvidando el gran acervo teórico del positivismo que la antecedió sin cortapisas dirigistamente políticas. Y el hecho es que Vallejo, cuya formación positivista-naturalista crítico-literaria pudimos ver al tratar de *El Romanticismo en la Poesía Castellana,* tuvo mejor memoria cultural que el común de los teóricos comunistas de aquella época, al margen de que —como creo— el talento poético del poeta peruano, en un punto como éste tan íntimamente ligado a la personal experiencia de la expresión artística, es muy dificultoso suponer que de alguna manera hubiese claudicado totalmente ante simplificaciones de razón propagandística y circunstancial de esa índole. Vallejo, que reproduce en el texto transcrito cierto mecanismo generalista y la acendrada comparación positivista (tainiana) del árbol en relación a la obra artística, se pregunta casi perplejo a pie de página: «El arte, ¿reflejo de la vida económica? Claro. Pero reflejo también de la vida social, política, religiosa y de toda la vida» (pág. 51). Es decir, el arte refleja o puede reflejar todo; y, aun sin entrar en el viejo terreno escolástico de discusión genuinamente marxista, puede afirmarse que esto es una perogrullada se mire como se mire. Diferente realidad, que ahora no nos concierne, es la profunda e inteligente dignificación y rentabilidad teórica alcanzada sobre este punto por grandes pensadores como Lukács, Adorno o incluso Goldmann —que de alguna manera reconstruyen para el mundo moderno el capital concepto clá-

sico de mímesis— [19], pero esto muchos años después y de modo muy ajeno a la cultura oficial soviética. Por último sería injusto omitir que por su parte Vallejo tampoco está libre en lo que aquí nos trae del mayor simplismo dogmático, ya que afirma a pie de página: «La obra de arte y el medio social: Larrea, en su obra, refleja su vida y la de su época: inhibición en él, defensa de su clase por la conservación de la sociedad actual» (pág. 51). No perdona, pues, el peruano que su compañero de arte no lo fuera también de viaje. Sin embargo, lo paradójico aquí radica en que si Vallejo hace uso de su cultura positivista (probablemente, fuera del marxismo no tenía otra que hiciera al caso) para arrojar un poco de inteligencia técnica sobre un aspecto que ponía en entredicho su propia experiencia poética y su entendimiento del arte, mediante la afirmación que efectúa sobre Larrea diríase que se ataca él a sí mismo, puesto que literariamente hablando si Larrea es poeta reaccionario al aplicar la dogmática comunista, no lo sería menos el autor del libro *Trilce*. No creo que merezca la pena insistir mucho sobre esta clase de contradicciones, mas no se pierda de vista que análogamente puede reconstruirse una madeja de inconsecuencias vallejianas que va más allá de puras confusiones conceptuales marxistas, pues atañe a una incompatibilidad artística de fondo entre la dogmática comunista que muy a menudo preconiza Vallejo —pese a criticar él mismo a los marxistas dogmáticos (págs. 101-103)— y su propia praxis literaria.

Abandonando ya lo que directa o indirectamente tiene que ver con la teoría vallejiana del artista, aunque no con la cuestión del marxismo, para pasar al estudio de la teoría del arte y la literatura o del poema, recordaremos que nuestro poeta se ocupa de argüir con insistencia acerca de los límites entre arte bolchevique y arte socialista. Anteriormente pudimos señalar la importancia que reviste la discriminación revolucionaria o socialista del arte del pasado histórico para la crítica marxista. Pues bien Vallejo, tras asumir la concepción histórica apuntada en este sentido por Plejanov y otros, enjuicia, naturalmente sin originalidad, que el arte bolchevique es circunstancial: tiene la misión de «atizar y adoctrinar la rebelión y la organización de las masas para la protesta, para las reivindicaciones y para la lucha de clases. Sus fines son didácticos [...] Es un arte de proclamas, de mensajes, de arengas, de quejas, cóleras y admoniciones» (pág. 25). Es decir, «su misión es cíclica y hasta episódica y termina con el triunfo de la revolución mundial» *(Ibíd.)*. Hasta cierto punto, el arte soviético o bolchevique puede tenerse como socialista, por cuanto es «un medio de realizar el socialismo» y por cuanto es «reflejo y expresión de la sociedad de que procede» (pág. 45), la cual ya disfruta de algún grado notable de socialización. A su vez, siguiendo a Lenin y no Trotsky, la literatura proletaria es la bolchevique y es instrumento del Estado (págs. 65-67). Sin embargo, piensa Vallejo con liberalidad encaminada a evitar profundas contradicciones humanas o culturales (aunque de hecho provoca otras doctrinales intrincadamente históricas) que el arte socialista, constituyente de una gran progresión en la historia, «existe. Ejemplos: Beethoven, muchas telas del Renacimiento, las pirámides de Egipto, la estatuaria asiria, algunas películas de Chaplin, el propio Bach (en Rusia, se toca Bach), etc». Y tales obras son socialistas porque «responden a un concepto universal de masa

[19] *Cf., especialmente, G. Lukács,* Estética, *Barcelona Grijalbo, 1982, sobre todo vols. 1 y 2; Th. W. Adorno,* Teoría Estética, *Madrid, Taurus, 1980; L. Goldmann, «El método estructuralista genético en historia de la literatura», en* Para una sociología de la novela, *Madrid, Ayuso, 1975, págs. 221-240.*



De izquierda a derecha —sentados— José Eulogio Garrido, Juvenal Chávarry, Domingo Parra del Riego, César Vallejo, Santiago Martín, Oscar Imaña. De izquierda a derecha —de pie— Luis Ferrer, Federico Esquerre, Antenor Orrego, Alcides Spelucín, Gonzalo Sumarán. Trujillo, 1916



De izquierda a derecha —sentados— José Eulogio Garrido, Ignacio Meave Seminario, C. Ottone, Cónsul de Chile, Romero Losada, barítono Antón. De izquierda a derecha —de pie— Armas, Antenor Orrego, ( ), Alcides Spelucín, ( ), Eloy Espinosa, ( ), ( ), Carlos Valderrama, Carlos Rosse, Macedonio de la Torre, ( ), ( ), ( ), Federico Esquerre, Meléndez, José Agustín Haya, Raúl de la Rosa, ( ), José Félix de la Puente, Oscar Imaña, Domingo López de la Torre, César Vallejo. Foto Paredes Vides. Trujillo, Perú. Reunión con motivo de una exposición de esculturas de Macedonio de la Torre. En esta reunión, celebrada en Trujillo en casa de Macedonio el 10 de junio de 1917, Vallejo recitó por primera vez *Los Heraldos Negros.* (Los espacios entre paréntesis representan a las personas que no se logró identificar)

y asentimientos, ideas e intereses *comunes* —para emplear justamente un epíteto derivado del sustantivo comunismo— a todos los hombres sin excepción» (pág. 39). Pero llegados a tal argumentación esas distinciones son prácticamente gratuitas por ineficaces desde un amplio punto de mira histórico-artístico cual el que se requiere. A fin de evitar fatigosas disquisiciones valga con hacerse cargo del ejemplo de Bach, cuando el mismo Vallejo tacha explícitamente de reaccionaria toda forma mística y hasta freudiana (pudiéndose en este caso plantear una contradicción, paralelamente a como hicimos antes con *Trilce,* con buena parte del soporte literario de *España, aparta de mí este cáliz,* pese a todo el contenidismo histórico-político que pudiera traerse a colación). Es no obstante valorable la propuesta definitoria que hace (también con principio positivo-naturalista) del arte socialista, si bien carece de funcionalidad tanto teórica como histórica para la determinación requerida [20].

Como era de esperar, Vallejo diagnostica la absoluta decadencia de la literatura burguesa, análogamente a la decadencia de la economía capitalista; y ante la pregunta de «¿cuáles son los más saltantes signos de decadencia de la literatura burguesa?», se responde que son reducibles a «un trazo común: el agotamiento de contenido social de las palabras. El verbo está vacío. Sufre de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada» (pág. 107) como consecuencia del individualismo, etc. Quiere decirse, por tanto, que el poeta de *Trilce* conduce el asunto de la diagnosis de la salud literaria al lugar más sustantivo, ontológico, el lenguaje mismo; pero el argumento, que no es más que una aporía, es a todas luces lingüísticamente indefendible, y lo que es peor: es una aporía montada sobre otras aporías. Por contra, la literatura proletaria «devuelve a las palabras su contenido social universal», pues habla «un lenguaje que quiere ser común a todos» (pág. 110). Así, «el duelo» entre las dos literaturas es conducido a uno de los tópicos más burdamente panfletarios de la ortodoxia de partido, indigno de un poeta reflexivo, aunque Vallejo bien es verdad que creía, con cierta ingenuidad decimonónica progresista, en el futuro de una sola lengua universal unificada por el socialismo (pág. 69).

A diferencia de Huidobro, la crítica vallejiana al surrealismo es estrictamente *sociológica* [21]. Vallejo también hace suya la idea partidista de que la vertiginosa sucesión de movimientos artísticos vanguardistas que discurre por las primeras décadas del siglo XX, y en su caso extremo el surrealismo, no es sino una muestra eficiente del «ocaso de la civilización capitalista» (pág. 84), y bajo ese limitado prisma interpreta unilateralmente esa doctrina poética francesa. Por ello entiende el conjunto problemático surrea-

[20] *Escribe Vallejo: «La vía y los medios que siguen los valores estrictamente humanos para nacer y desenvolverse, varían necesariamente según una serie de condiciones de medio telúrico y social, condiciones que en la historia producen otros tantos tipos de humanidad, diversos en las peripecias y accidentes de su desarrollo, pero idénticos en sus leyes y destinos generales. Cuando una obra de arte responde, sirve y coopera a esta unidad humana, por debajo de la diversidad de tipos históricos y geográficos en que ésta se ensaya y realiza, se dice que esa obra es socialista. No lo es cuando, por el contrario, la obra limita sus raíces y alcances sociales a la psicología e intereses particulares de cualquiera de las fracciones humanas en que la especie se pluraliza según el medio espacial y temporal». (pág. 40).*

[21] *Cf. V. Huidobro,* Obras Completas, *I, cit., págs. 722 y ss. Para un análisis véase mi estudio «La Teoría Poética del Creacionismo», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *cit., págs. 62 y ss. El planteamiento huidobriano, que distingue entre subconsciencia y superconciencia, está francamente bien trazado y dotado de verdadera coherencia, como todo el conjunto de la doctrina poética del chileno.*

lista reducido a su encrucijada de militancia comunista y a las escisiones de escuela o a las arbitariedades de Breton. Es historia bien conocida y, por lo demás, no parece necesario describir los detalles de su confrontación vallejiana [22].

Vallejo —tomando el problema desde su mayor generalidad— advierte de la gran confusión filosófica existente acerca del concepto de «cultura», al igual que anteriormente hizo respecto de la idea del artista revolucionario. Para ello comienza por traer a colación las simplistas clasificaciones de Aumonier y Rosny sobre el grado de cultura de los distintos pueblos, y concluye que la verdadera confusión está en la propia «sociedad capitalista en general», en «la escuela burguesa», siendo necesario por consiguiente, como única salida al «caos ideológico y cultural en el mundo», recurrir, como dice Pistrack, a la escuela única que propugna el Soviet a fin de acceder a una cultura única y universal (págs. 97-99). De esta forma hace suya Vallejo una ideación en última instancia antropológicamente tan grosera como destructiva, despeñándose por el mayor esquematismo de la crítica cultural y artística antiburguesa. No obstante permítasenos traer en descargo una cita vallejiana de *Contra el secreto profesional* centrada en una pragmática humana de las relaciones arte/ciencia: «Existen preguntas sin respuestas, que son el espíritu de la ciencia y el sentido común hecho inquietud. Existen respuestas sin preguntas, que son el espíritu del arte y la conciencia dialéctica de las cosas» (CSP, pág. 40).

En términos abstractamente sentenciosos, según Vallejo «la naturaleza crea la eternidad de la substancia. El arte crea la eternidad de la forma» (CSP, pág. 76); y, por otra parte, «Artísticamente, *socialismo* no es lo mismo que *humanismo*» (CSP, pág. 77). Sin embargo, ya no extrañará en absoluto que el poeta de *Trilce* se permita reproducir los grandes conceptos del contenidismo y de la finalidad del arte en radicalizado sentido marxista recuperador unilateral de las grandes dualidades teórico-poéticas del pensamiento clásico: *res/verba, docere/delectare* [23]. Esto es, sobre la base de que decir «arte y, más aún arte revolucionario, equivale a decir arte clasista, arte de lucha de clases»; y «artista revolucionario en arte, implica artista revolucionario en política» (pág. 133), la dualidad contenido/forma *(res/verba)* se resuelve de manera ásperamente desequilibrada y bajo la predeterminación de su finalidad antiinmanente: «El contenido de la obra de arte debe ser un contenido de masas» [24], y

[22] *Se encontrarán informaciones relevantes en Juan Larrea,* César Vallejo y el Surrealismo, *Madrid, Visor, 1976. El libro es en parte resultado de la controversia mantenida entre Larrea, para quien Vallejo es poeta ajeno al Surrealismo, y el crítico francés Coyné, defensor parcialista del surrealismo francés frente a cualquier otra innovación o peculiaridad artística, costumbre ésta que es habitual en el país vecino. Respecto de la polémica surrealismo/comunismo, cf. sobre todo A. Breton y L. Aragon,* Surrealismo frente a realismo socialista, *Barcelona, Tusquets, 1973. Recordaré que el texto vallejiano en cuestión se titula «Autopsia del surrealismo» y fue publicado en 1926 como artículo antes de ser incluido en* El Arte y la Revolución *(págs. 83-89). Omito referir aquí la bibliografía bretoniana y los estudios en torno al movimiento vanguardista francés; todo ello materia ya muy tratada.*

[23] *Cf. para las tres grandes dualidades clásicas, las arriba citadas más la* ingenium/ars, *el gran estudio de Antonio García Berrio,* Formación de la Teoría literaria moderna, *I, Madrid, Cupsa, 1977.*

[24] *Ahí mismo prosigue Vallejo: «La sorda aspiración, la turbulencia, el frenesí solidario, las flaquezas y los ímpetus, las luces y las sombras de la conciencia clasista, el vaivén de los individuos dentro de las multitudes, los potenciales frustrados y los heroísmos, los triunfos y las vigilias, los pasos y las caídas, las experiencias y las enseñanzas de cada jornada, en fin, todas las formas, lagunas, faltas, aciertos y vicios de las masas en sus luchas revolucionarias» (págs. 134-135).*

la forma del arte revolucionario debe ser lo más directa, simple y descarnada posible. Un realismo implacable. Elaboración mínima. La emoción ha de buscarse por el camino más corto y a quema-ropa. Arte de primer plano. Fobia a la media tinta y al matiz. Todo crudo —ángulos y no curvas, pero pesado, bárbaro, brutal, como en las trincheras (pág. 134).

Por su parte, la finalidad del arte, concreta e inmediata, es variable y ha de tener en cuenta sobre todo el factor del público desde un punto de vista político. Se trata en consecuencia de un extremismo en dirección polarizada hacia el **docere** o **prodesse** dicho en términos clasicistas, y aun al **movere** retórico, mas no en su alta categorización aristotélica, pues se comprenderá que ésta habría de corresponder en el marco de la teoría de los estilos al tercer y más elevado de la escala, y no es ése precisamente el caso de la propuesta antiformal que hemos podido leer en el fragmento arriba transcrito [25]. Asimismo, retornando por otra parte en cierto modo a un planteamiento de raíz clasicista-platónica alcanzará a decir de Vallejo al final de su vida: «lo que decide del valor de una obra no es tanto su alcance puramente intelectual cuanto su punto de partida moral...» (CSP, pág. 93).

En lo que tiene que ver con el contenido ya se quejaba Vallejo de que Plejanov, Lunacharsky y Trotsky no habían logrado «precisar lo que debe ser temáticamente el arte socialista» [26]. Con todo, refiriéndose a la «manía de grandeza, enfermedad burguesa» consigue un planteamiento crítico temático neutro y bien centrado [27]. Por lo demás, en coincidencia con Huidobro, efectúa una correcta crítica del maquinismo en poesía, de la debatida cuestión del tratamiento de los objetos modernos. Para Huidobro, que viene a aproximarse a la idea de Max Jacob de que no se trata de introducir nombres de máquinas en el texto sino de que el poema sea capaz de producir su vibración, «no es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente» [28]. La intención final huidobriana es distinta a la de Va-

[25] *Escribe Vallejo sobre la finalidad del arte: «Los fines concretos e inmediatos del arte revolucionario varían, según las necesidades cambiantes del momento. No hay que olvidar que el público de este arte es múltiple: la masa aún no radicalizada y que forma en las filas del fascismo o del anarquismo-sindicalismo y hasta de los partidos de izquierda burgueses; la masa sin conciencia clasista, la masa ya radicalizada y bolchevique y, por último la pequeña burguesía y la propia alta burguesía. Una táctica fina, hábil, aguda y dúctil hay que observar en este terreno, ya que el objetivo práctico de la obra artística o literaria depende de los medios que se empleen para cada público y según las necesidades del instante. Tratándose, por ejemplo, de la burguesía en general, el fin revolucionario se realiza atacando a muerte o persuadiendo» (pág. 135).*

[26] *A continuación exclama, «¡Qué confusión! ¡Qué vaguedad! ¡Qué tinieblas! ¡Qué reacción, a veces, disfrazada y cubierta de fraseología revolucionaria! El propio Lenin no dijo lo que, en sustancia, debe ser el arte socialista. Por último, el mismo Marx se abstuvo de deducir del materialismo histórico, una estética más o menos definida y concreta. Sus ideas en este orden se detienen en generalidades y esquemas sin consecuencias» (pág. 33). Esta es la ocasión en que con mayor desembarazo el peruano proclama la original ausencia de teoría artística marxista propiamente dicha. Con posterioridad otros intelectuales del Partido se encargarían de dogmatizar todo lo dogmatizable.*

[27] *«Algunos escritores creen infundir altura y grandeza a sus obras, hablando en ellas del cielo, de los astros y sus rotaciones, de las fuerzas interatómicas, de los electrones, del soplo y equilibrio cósmico, aunque en tales obras no alienta, en verdad, el menor sentimiento de esos materiales estéticos. En la base de esas obras están sólo los nombres de las cosas, pero no el sentimiento o noción emotiva y creadora de las cosas» (pág. 53). Es el mismo argumento que antes hemos visto extremadamente aplicado a la distinción entre literatura burguesa y literatura proletaria.*

[28] *Cf. V. Huidobro,* Obras Completas, *I, cit., pág. 744. He realizado un análisis general de la problemática estético-literaria de los objetos en «La Teoría Poética del Creacionismo», cit.*

llejo, pero ambos coinciden sustancialmente en el argumento básico antimaquinista; mientras que Huidobro intentaba desligarse (con buen fundamento doctrinal) del Futurismo marinettiano, aproximándose por consiguiente a los criterios del Cubismo, el peruano pretende igualmente evitar la estética de Marinetti y el establecimiento de una tópica poemática maquinista sustitutiva de la anterior tópica mitológica (simbolista, etc.), mas para acceder a una disposición objetual puramente neutralizada, o lo que es lo mismo, antivanguardista a un tiempo que, a su juicio, válida para el socialismo artístico. Por ello halaga Vallejo el abandono del maquinismo por parte de Mayakovski y la «justeza impresionante» con que lo aborda el sentimiento poético de Walt Whitman:

> Tan equivocados andan hoy los poetas que hacen de la máquina una diosa, como los que antes hacían una diosa de la luna o del sol o del océano. Ni deificación ni celestinaje de la máquina. Ésta no es más que un instrumento de producción económica, y, como tal, nada más que un elemento cualquiera de creación artística, a semejanza de una ventana, de una nube, de un espejo o de una ruta, etcétera. El resto no pasa de un animismo de nuevo cuño, arbitrario, mórbido, decadente. (pág. 61)

Naturalmente, de forma relacionable con lo anterior propone Vallejo su concepción del tópico clave de *novedad*, que es sin duda el concepto más articulador y comprehensivo del pensamiento de la Vanguardia histórica:

> La poesía «nueva» a base de palabras nuevas o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no es moderna. (pág. 114)

Por tanto el poeta de *Trilce*, al igual que Huidobro, rechaza como nueva la poesía que se limita a acoger formas léxicas del tipo «jazz-band» o «radio», pues de lo que se trata es de que sean «asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad»; aparte de que «muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces, el poema no dice avión, poseyendo sin embargo, la emoción aviónica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva» (pág. 113). Pero sea como fuere, lo que sí presenta importantísimas dificultades es la aparente indistinción entre poesía antigua y moderna antes aducida. Ahora bien, aquí se trata otra vez del inicio anguloso de la más o menos permanente contradicción vallejiana. Véase cómo se desdice rotundamente de toda la anterior teoría del arte revolucionario contenidista y finalista en un relevante fragmento que casi diríase escrito en contra de los primeros versos de la *Epístola a los Pisones* de Horacio:

> Una nueva poética: transportar al poema la estética de Picasso. Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón. Como cuando Picasso pinta a un hombre y, por razones de armonía de líneas o de colores, en vez de hacerle una nariz, hace en su lugar una caja o escalera o vaso o naranja. (CSP, pág. 73)

Más adelante añade: «Una estética nueva: poemas cortos, multiformes, sobre momentos evocativos o anticipaciones, como *L'Opérateur* en cinema de Vertof» (CSP, pág. 84). Llegados a este grado de formalismo *(verbal)* provanguardista según queda expuesto en *Contra el secreto profesional*, ya sobran a estos propósitos nuestros comentarios.

Las ideas vallejianas en torno a la teoría del poema carecen, como era de esperar, de sistematismo subyacente, pero van referidas a una serie de destacados aspectos rela-

tivos tanto a la descomposición metodológica de niveles lingüísticos como a las fundamentales operaciones retóricas de invención, disposión y elocución, de la primera de las cuales en realidad ya nos hemos ocupado al reconstruir los problemas de contenido, temática y tópica del maquinismo; y de la segunda ya dan cuenta las dos citas anteriores.

En primer lugar ha de tenerse en cuenta que en opinión de Vallejo la técnica, que es la auténtica manifestación de la sensibilidad, tanto en política como en arte, denuncia perfectamente los factores profundos, personales y sociales, actuantes en el poeta; es decir, puede ponerlo en entredicho o incluso proclamar su falsedad (pág. 77)[29]. A su vez, el poema socialista es resultado sólo del poeta de «conducta pública y privada» socialista; es decir, del poeta «temperamentalmente» socialista y no de aquel que meramente proclama los dictados de partido (pág. 27).

Vallejo sigue el concepto de organicidad del poema procedente de Goethe y el Romanticismo alemán, retomado de éstos por Emerson y de este último por Vicente Huidobro[30], y a su vez lo incardina en la idea acendradamente creacionista de la intraducibilidad para finalmente, sin embargo, derivar en esto a un resolución de universalismo mediante la noción de futura unificación de las lenguas, a lo cual ya aludí en su momento:

> Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. Como el poema, al ser traducido, no puede conservar su absoluta y viviente integridad, él debe ser leído en su lengua de origen, y esto, naturalmente, limita, por ahora, la universalidad de su emoción. Pero no hay que olvidar que esta universalidad será posible el día en que todas las lenguas se unifiquen y se fundan por el socialismo, en un único idioma universal. (pág. 69).

El problema de la traducibilidad del lenguaje poético, esencialmente estatuido en la tradición teórica moderna por Coleridge[31], servirá a Vallejo para distanciarse del pensamiento huidobriano así como también de los creacionistas Juan Larrea y Gerardo Diego. Si Huidobro —sintetizando— venía a pensar que el despojamiento de lo que en términos lingüísticos denominamos rasgos semánticos suprasegmentales o significantes parciales, que eran característica sustancial de la poesía romántico-simbolista y acendrada conceptuación teórico-crítica especialmente desde Schiller, constituía la posibilidad de introducir el verso creacionista en un régimen semántico *conceptual* y, en consecuencia, susceptible de ser traducido a otras lenguas sin pérdida fundamental de su calidad artística[32], Vallejo abraza la idea de que los poetas mejores son los menos

[29] *En* Contra el secreto profesional *se ofrece otra perspectiva distinta: «Los técnicos hablan y viven como técnicos y rara vez como hombres. Es muy difícil ser técnico y hombre, al mismo tiempo. Un poeta juzga un poema, no como simple mortal, sino como poeta. Y ya sabemos hasta qué punto los técnicos se enredan en los hilos de los bastidores, cayendo por el lado flaco del sistema, del prejuicio doctrinario o del interés profesional, consciente o subconsciente y fracturándose así la sensibilidad plena del hombre» (CSP, págs. 49-50). La relación artista/técnica también fue abordada por Huidobro,* Obras Completas, *I, cit. pág. 721.*

[30] *Cf. R. W. Emerson, «The Poet», en* Essays, *Londres, Dent & Sons Ltd., 1971 (reimpresión), págs. 207-208; y V. Huidobro,* Obras Completas, *I, cit., pág. 732, entre otras.*

[31] *Así lo he estudiado en «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en* Introducción a la Crítica literaria actual, *cit., págs. 47-48. Cf. S. T. Coleridge,* Biographia Literaria, *ed. de J. Shawcross, Oxford University Press, 1907, 2 vols.*

[32] *Cf. un análisis pormenorizado en mi estudio «La Teoría Poética del Creacionismo», cit., págs. 71-73.*

traducibles, pues sólo cabe trasladar las ideas, pero no el pensamiento poético profundo, arraigado no en el concepto sino globalmente en la palabra y sus formas tonales, representación de «los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida» (págs. 79-80). Por este procedimiento el poeta de *Trilce,* sin hacer explícita la controversia, se aleja de la teoría del Creacionismo, la cual estuvo construida desde un sólido fundamento de coherente progresión vanguardista en profunda ruptura con el pensamiento y la poesía romántico-simbolista, e incluso llevó a la práctica el proyecto de indiferencia de las lenguas como instrumento idiomático para la creación poética mediante la escritura de poemas tanto en español como en francés (Huidobro, Larrea). En fin, como en tantas otras ocasiones, Vallejo no tiene resquemor alguno en aceptar argumentaciones absolutamente refractarias a la doctrina marxista, adoptando además un punto de mira pictórico vanguardista:

> Se pueden traducir solamente los versos hechos con ideas. Son traducibles solamente los poetas que trabajan con ideas, en vez de trabajar con palabras, y que ponen en un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. Gris me decía que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos, en lugar de trabajar con colores. Se olvida que la fuerza de un poema o de una tela, arranca de la manera con que en ella se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, la palabra, como lo es el color en la pintura. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta. (pág. 80)

En otro lugar, con motivo de la dialéctica revolucionaria, escribe Vallejo a pie de página contra el Creacionismo huidobriano haciendo extensivas sus afirmaciones a la generalidad de los movimientos artísticos de la Vanguardia: «No copia la vida, sino que la transforma, Huidobro; pero la transforma viciándola, falseándola. Es educar a un niño malo para hacerlo bueno, pero al transformarlo, se llega a hacer de él un muñeco de lana con dos cabezas o con rabo de mono, etc. Esto hacen todas las escuelas artísticas: superrealismo, etc.» (pág. 13). Como puede verse, hasta cierto punto al menos, Vallejo asume aquí implícitamente una postura próxima al realismo marxista; pero nada más lejos de un proceso teórico-crítico tal al que accedió Bertolt Brecht en el sentido de superación del realismo mediante un propio vanguardismo realista forjado a través del debate marxista y luckasiano de los años treinta.

Otro aspecto importantísimo de la teoría vanguardista del lenguaje poético también abordado por Vallejo es del de la *imagen,* sobre la cual ejerce una crítica inconsistente desde la consideración del carácter falso de la imagen por sustitución, pudiéndose apreciar en consecuencia que entiende ésta generalistamente, sin disociar tanto metáfora como símbolo. Empero, a efectos prácticos igual da, pues lo destacable es que de hecho, resulta negado, extrañamente, un procedimiento artístico analógico y abstrativo que es por completo irrenunciable en la historia de la poesía y cuenta con un lugar centralísimo no ya en la praxis poética sino también en el pensamiento poético clásico desde Aristóteles y modernos desde Vico y los grandes maestros alemanes hasta la totalidad de las escuelas vanguardistas, sobre todo el Cubismo francés (Reverdy), el Futurismo italiano (Marinetti), aparte de Ezra Pound, Huidobro, Gerardo Diego, etcétera,

que adaptan o desarrollan funcionalmente la teoría a sus intereses estéticos[33]. Vallejo da como ejemplo una imagen de Guyau en la cual la vida aparece representada por una virgen loca, y concluye:

> Tal suerte corren todas las imágenes por sustitución. Ambiguas, híbridas, inorgánicas, falsas, estas imágenes carecen de virtualidad poética. No son creaciones estéticas, sino penosas y artificiosas articulaciones de dos creaciones naturales. No hay que olvidar que el injerto no es fenómeno de biología artística. Ni siquiera lo es la reproducción: en arte, cada forma es un infinito que empieza con ella y acaba con ella.
>
> El cubismo no ha logrado eludir este género de imágenes. Ni el dadaísmo. Ni el superrealismo. Menos, naturalmente, el populismo. (pág. 115)

Curiosamente, por otro lado, Vallejo se siente muy interesado por una experiencia cinematográfica de estudio realizada a tres pantallas que reciben tres proyecciones de una misma realidad. Esto, en efecto, no es más que una posible aplicación de los principios futuristas de simultaneidad y multiplicidad también relativos a la teoría de la imagen marinettiana[34]. No se olvide que el peruano, como era común en su tiempo, se sintió fuertemente seducido por el cine.

En relación sobre todo con las disposiciones gráfico-textuales vanguardistas, cuyos regímenes extremos de descomposición textual y asociación plástico-discursiva son ajenos a la poesía y al pensamiento de nuestro autor, aduce Vallejo, al parecer criticando el caligramatismo, que

> La presentación gráfica de los versos no debe servir para sugerir lo que dice ya el texto de tales versos, sino para sugerir lo que el texto no dice. De otra manera, ello no pasa de un adorno de salón de «nuevo rico». (pág. 29)

Una interesante reflexión lúdica sobre el lenguaje como experiencia personal se encuentra en el escrito «Magistral demostración de salud pública» de *Contra el secreto profesional* (CSP, págs. 60-64), donde se plantea una suerte de comprobación práctica acerca de la transracionalidad no sólo entre palabras de la propia lengua sino también en relación a otros idiomas y la expresión en general. De otra parte, una cita de Renan sobre De Maistre («Cada vez que en su obra hay un efecto de estilo, ello es debido a una falta del francés»), que la extiende a todos los grandes escritores de las distintas lenguas, permite observar el punto de vista personalizador, de coincidencia con la corriente crítico-literaria de la estilística idealista podríamos decir, que existe en la concepción vallejiana del lenguaje literario (CSP, pág. 53). En diferente lugar escribe sueltas estas dos frases: «¿Quizá el tono indoamericano en el estilo y en el alma?»; «¡Cuidado con la substancia humana de la poesía!» (CSP, pág. 89).

[33] *Cf. P. Reverdy,* Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie, *París, Flammarion, 1975; F. T. Marinetti,* Teoria e Invenzione futurista, *ed. de Aldo Palazzeschi, Verona, Mondadori, 1968; E. Pound,* El arte de la poesía, *México, Joaquín Mortiz, 1970; V. Huidobro,* Obras Completas, *I, cit.; G. Diego, «Posibilidades creacionistas», breve texto que reproduzco y analizo en mi artículo «La Teoría Poética del Creacionismo», cit.*

[34] *Y concluye Vallejo, por otra parte en cierta coincidencia estructural también con la teoría de Gerardo Diego sobre la imagen vertida en «Posibilidades creacionistas» (cit. en la anterior nota): «De esta rítmica a tres pantallas, se pueden deducir muy densas consideraciones relativas a la posibilidad de comunicar a una misma imagen, idea o hecho material objetivo, valiéndonos únicamente del movimiento, una forma múltiple y diversa en sí misma, un ritmo orgánico nuevo, prolongación y crecimiento de la imagen, hecho o idea primitiva» (pág. 124). La diferencia de la ideación vallejiana, de principio sustancialmente reiterativo, consiste en la permanencia de la misma imagen, bien que sometida a movimiento. Puede ser un curioso procedimiento experimental, y ocasional, pero poco más que eso.*

Finalmente, y en relación con lo anterior, el profundo idealismo vallejiano hace valer la libertad artística del poeta en la creación de su lenguaje personal como verdadero principio de la poesía, aun intentando resolver en este sentido el dilema marxista que se suscita mediante una distinción personal/individual:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva. (pág. 73) [35]

Hay algunos otros elementos teórico-literarios menores, no vertebrales en los escritos de Vallejo que hasta aquí analizamos. Quedan recogidos en nota. [36]

No existe con explícita claridad algún texto en los libros de poesía vallejianos [37] que pueda ser determinado total y específicamente como una Poética [38], si bien es perfectamente posible afirmar que los poemas XLVIII y LXXVII de *Trilce* constituyen dos poéticas, pero herméticamente formalizadas y apenas alusivas de manera determinada

[35] *En varias ocasiones remarca Vallejo su recusación del individualismo para proponer lo personal, asunto que por otra parte no es nada fácil de discriminar, y menos aún en cuestiones de arte. En cualquier caso, nótese que en el manifiesto de Juan Larrea «Presupuesto Vital», al cual en su día asintió Vallejo, se lee taxativamente: «sólo un furioso individualismo en lo que tiene cada hombre de peculiar podrá hacer una colectividad interesante». Cf. J. Larrea,* Versión Celeste, *Barcelona, Barral, 1970, pág. 312. Naturalmente, todo ello es incardinable en el problema artístico-filosófico del «yo» que arranca, para nuestros efectos, del idealismo alemán. Recuérdese que la Vanguardia hizo cuanto estaba a su alcance a fin de destruir la subjetividad romántico-simbolista. En* Contra el secreto profesional *dice Vallejo: «Pienso luego en Verlaine y su poema «Yo». —¿Es mejor decir «yo»? O mejor decir «El hombre» como sujeto de la emoción —lírica y épica—. Desde luego, más profundo y poético, es decir «yo» —tomado naturalmente como símbolo de «todos»—» CSP, pág. 91).*

[36] *Aparte de alguna referencia a la danza (pág. 57), la música (CSP, pág. 41), a la impunidad del plagio literario (CPS, pág. 77), a que la grandeza del arte reside en el receptor (v. gr., CSP, pág. 84), al carácter artístico de todo acto humano, como dice Dada (CSP, pág. 76), al gran cuidado que se ha de tener con la sustancia humana de la poesía (CSP, pág. 89), y una teoría del retrato pictórico bien trazada sobre el doble eje de carácter y parecido (págs. 75-76), restan cuatro referencias acerca del teatro, género que debió preocupar al peruano como dramaturgo que fue. Dado su interés y brevedad las reproduzco: «Si no se quiere que el teatro, como representación, desaparezca, convendría, al menos, que cada pieza sea improvisada —texto, decorado, movimiento escénico— por los actores mismos, que, al efecto, deben ser también autores y «régisseurs» de las obras que representan. Tal hace Chaplin en la pantalla» (CSP, pág. 51). «Una estética teatral nueva: una pieza en que el autor convive, él y su familia y relaciones, con los personajes que él ha creado, que toman parte en su vida diaria, sus intereses y pasiones. No se sabe o se confunden los personajes teatrales con las personas vivas de la realidad» (CSP, pág. 87). «El teatro bolchevique introduce numerosos elementos nuevos a la plástica escénica. Para decir una cosa a otro personaje, aquél sube a dos metros de altura o se sienta. El novio corre a ver a su novia y sigue corriendo hasta cuando ya no se mueve; sigue corriendo en su mismo sitio. Hay cosas que se dicen bajo un paraguas y otras, vestido de cuatro colores, etc. Todos estos son inéditos resortes plásticos y cinemáticos del teatro, con evidente significación política y hasta económica, revolucionaria» (pág. 31). «¿Cambiar la técnica teatral? Los proletarios creen cambiarla, cambiando su contenido, sus temas, ¿es esto posible?» (pág. 158).*

[37] *Sigo, al igual que hice para* El Romanticismo en la Poesía Castellana, *el vol. C. V.,* Poesía Completa, *ed. de J. Larrea, Barcelona, Barral, 1978, indicando tan sólo número de páginas entre paréntesis.*

[38] *Como sabe el lector, los poemas que frecuentemente titulan sus autores como «Poética» a veces están completamente desprovistos de contenido teórico-literario, pues remiten más bien a experiencias subjetivamente relacionadas con la poesía, pero en ocasiones (v. gr. Verlaine, J. R. Jiménez, Huidobro; por no citar un gran texto de la Antigüedad tal el de Horacio, puesto que en aquel tiempo regían otras costumbres técnico-literarias) constituyen importantes contribuciones teóricas en lenguaje artístico; a mi juicio era de esperar que así sucediera en un autor como Vallejo.*

a la teoría del poema y del lenguaje artístico. En este sentido, la única concreción relativamente objetiva se encuentra en unos versos del señalado LXXVII: «en las sequías de increíbles cuerdas vocales,/ por las que,/ para dar armonía,/ hay siempre que subir ¡nunca bajar!». No nos aventuraremos, pues, a trazar una reducción conceptual especulativamente controvertida sobre esos dos poemas citados. Lo que sí señalaré más adelante (nota 40), en otro orden de cosas es que a mi juicio la poesía de Vallejo únicamente adquiere sentido dentro del creacionismo, paradójicamente.

Existe en el conjunto de los libros de poesía del peruano una reflexión poetizada, esencialista y naturalmente personalísima, sobre el lenguaje. Ello queda representado de forma permanente con una insistencia que convierte los términos en una constante, en un modo de tópica interna centralizado en dos ejes con sus diferentes derivaciones: la *palabra* entendida como objeto y como proceso de realización lingüística y humana, y el hecho de *escribir* entendido en cuanto actividad irrenunciable. Ya en *Los Heraldos Negros,* donde se lee: «y lábrase la raza en mi palabra» (pág. 307), casi rubenianamente asumiendo la peculiaridad étnica hispanoamericana, se inicia plenamente desde la dominante léxica *llorar* (sufrir, dolor, lágrima, etc.) una oposición que se resolverá en dualismo con *canto/-ar,* y a su vez, según más adelante veremos, en una nueva resolución dualista *cantar/escribir,* todo ello, ciertamente, en el marco de una intensa esencialidad existencial. Asimismo, desde este primer libro, la *palabra* es presentada poéticamente en disquisición descendente («sílabas», pág. 357) y ascendente («Verbos», ibid.; en toda su ambigüedad significativa). En torno a las acciones de *cantar,* además del *canto,* cabe discernir una gradación: en sentido anterior, poco frecuente, *hablar* (por ejemplo, págs. 674 y 753); y en sentido posterior *gritar* (por ejemplo, págs. 737, 746-7), como era previsible en *España, aparta de mí este cáliz.* Esta descripción estructural se completa teniendo en cuenta otros términos que funcionan periféricamente a los grandes núcleos principales señalados, en relación semántica con los mismos. Así, sin necesidad de estructurar más, puede leerse linealmente en *Nómina de huesos:* «verbo» (págs. 549, 566), «tinta» (pág. 565), «lenguaje» (pág. 574), «narraba» (pág. 575), «voz» (pág. 575), «escritura» (pág. 576), «estilo» (pág. 578), «prosa» y «verso» (pág. 610); en *Sermón de la barbarie:* «el acento» (pág. 614), «lápiz» (pág. 615), «alfabeto» (pág. 619), «tinta» (reiterado) y «endecasílabos» y «pluma» (pág. 622), «sílabas» (pág. 625), «voz» (págs. 626, 671, 675, 685), «prosa» y «verso» (reiterados) y «garganta» y «pláticos venenos» y «diccionario» e «idiomas» (págs. 642-3), «línea» y «punto» (pág. 645), «áfono» y «cantar de los cantares» (pág. 649), «el tropo, la metáfora» y «hablar» (reiterado) y «grito» (págs. 656-7), «letra en tres cuadernos» y «hablan» (pág. 669), «sermón» y «plegaria» (págs. 671), «letras» (pág. 675), «voz pasiva» (pág. 678), «versículos» (pág. 681), «corchete» y «párrafo» (reiterado) y «diéresis» y «pupitre» y «esdrújulo» (pág. 684); en *España, aparta de mí este cáliz:* «voz» (págs. 722, 725, 753), «diptongo» (págs. 730, 752), «el poeta» (pág. 736), «cánticos» (pág. 738), «libro» y «poesía» (pág. 744), «cuaderno» y «tintero» y «alfabeto» y «letra» (pág. 752), «el canto de las sílabas» (pág. 753).

La enumeración permite observar tanto la alta frecuencia como la extensión de realidades atingentes al objeto *palabra* y a la actividad de *escribir,* términos éstos que no utilizamos en cuanto que archilexemas sino en cuanto términos propios, con sus diversas posibilidades morfémicas, muy frecuentes, los cuales delinean, a un tiempo, el eje

de la función metalingüística y metaliteraria del lenguaje poético vallejiano. Mientras que en *Trilce* la referencialidad respecto de dicha función queda representada por un amplio mosaico de elementos [39], que en nada desdice lo anteriormente explicado sino más bien hace ostensible una extraordinaria imbricación poética entre realidad y lenguaje, es en *Nómina de huesos* donde se centralizan las motivaciones del término *palabra* (págs. 562, 565, 569, 576, 593, 599), para en *Sermón de la barbarie* producirse otro tanto, polarizadamente, con el término *escribir* (págs. 615, 619, 641, 655, 678, 684), actividad del poeta a la cual se le dedica un poema íntegro («Quedeme a calentar la tinta»), sin hacer uso de dicho verbo. Por último, en *España, aparta de mí este cáliz*, libro propiciado por la guerra, se *grita* (págs. 737, 746, 747) casi tanto como se *escribe* (págs. 721, 726, 734, 735, 743), y ahora la *palabra* alcanza a ser *palabrota*, es decir «muerte» (págs. 737, 738).

En los libros de poesía de Vallejo se formaliza la obra de un poeta en su sentido más puro de hacedor artístico de palabras, de escritor para quien la acción de escribir es indesligable de la de existir y se encuentra profundamente dispuesta en la esencial concatenación humana de sufrir-llorar-hablar-escribir-cantar-gritar sin discontinuidad alguna, es más conducida mediante la escritura a la autorreflexión poética sobre el mismo lenguaje, natural del hombre y artístico del poeta. El lenguaje está en el centro del hombre y es el centro de la actividad del poeta [40].

[39] *Los elementos a registrar en* Trilce *son como sigue: «nombre nombre nombre nombre» (pág. 420), «Toda la canción / cuadrada en tres silencios» (pág. 423), «los dos tomos de la Obra» (pág. 428), «leí una noche, / entre tus tiernos puntos / un cuento de Daudet» (pág. 434), «en la lengua que empieza a deletrear» (pág. 439), «cada letra del abecedario» (pág. 442), «esqueleto cantor» (pág. 448), «labios» y «bisbiseando» y «tirorriros» (pág. 449), «la misma pluma con que escribo» (pág. 454), «parla y parla» y «charla» y «diminutivo» (pág. 456), «cerveza lírica» y «palabras tiernas» (pág. 457), «puntos, / tildes» (pág. 461), «los sustantivos / que se adjetivan» (pág. 462), «nuevos pasajes de papel de oriente» (pág. 464), «narra» (pág. 468), «canción» (reiterado) (pág. 470), «según refieren cronicones y pliegos / de labios familiares historiados» (pág. 472), «cantora» y «canto» y «letras» y «buenos con b de baldío» y «la culata de la v / dentilabial que vela en él» (págs. 478-9), «Samain diría» y «Vallejo dice» y «cantan» y «versos» y «páginas» (pág. 482), «la gran boca que ha perdido el habla» (pág. 483), «voces» (pág. 493), «cantores obreros» (pág. 496), «canta» (reiterado) y «compases» (pág. 497), «sin proferir ni jota» (pág. 498), «cantaban» y «te hablo / por tus seis dialectos enteros» y «Amor / contó en sonido impar» (pág. 503); y por último los versos finales de LXXVII, anteriormente referidos: «¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia? / Temo me quede con algún flanco seco; / temo que ella se vaya, sin haberme probado / en las sequías de increíbles cuerdas vocales, / por las que, / para dar armonía, / hay siempre que subir ¡nunca bajar! / ¿No subimos acaso para abajo? /-/ ¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!» (pág. 508).*

[40] *Las meras notaciones anteriormente realizadas dejan ver, aun en pura forma cuantitativa, que tanto la mente como la poesía del peruano están pobladas por una extensa gama de pulsiones y referencias lingüísticas o metalingüísticas que se introducen en todos los intersticios de la vida. No pienso, por otra parte, que la poesía de Vallejo sea inmatizadamente vanguardista, sino en todo caso —según sostendré— una expresión peculiar de la Vanguardia histórica, como en realidad también sucede con Larrea. Lo que ocurre, a mi juicio, es que la mejor vanguardia hispánica, es decir el Creacionismo: Huidobro, Larrea y Diego, posee principios idealista-herméticos de primer orden que la convierten en una versión transcendentalista del vanguardismo europeo, con el cual mantiene, por supuesto, no ya irrenunciables relaciones teóricas y práctico-artísticas sino conexiones propiamente transcendentalistas (piénsese en Kandinsky y Daumal sobre todo), lo que sucede es que el transcendentalismo vanguardista europeo quedó relegado por múltiples circunstancias que no vamos ahora a describir. Esto explica la directa naturalidad con que se establecen las relaciones conceptuales de la doctrina huidobriana con el pensamiento romántico, como si en el fondo no hubiese ruptura ideológica: dentro del mismo marco conceptual desde amplia perspectiva, pero ruptura. Larrea, naturalmente, siempre carga las tintas en sus interpretaciones, a menudo más misticistas que estrictamente transcendentalista, pero ése es su pensamiento, y Vallejo puede ser también visto desde ese prisma, con el cual, a mi modo de entender, se encuentra muy relacionado, y no sólo en* España, aparta de mí este

La conclusión básica que se infiere del decurso teórico-literario de César Vallejo es la de un pensamiento fracturado. Precisamente preferimos, de forma intencional, enunciar en el título de nuestro estudio «ideas teórico-literarias» y no «pensamiento teórico-literario» en razón del apreciable rompimiento ideológico vallejiano que impide el establecimiento globalmente cohesionado de una doctrina poética, no en virtud de su dispersión formal o fragmentarismo —que es misión nuestra recomponer devolviéndolo cómo cuerpo teórico construido y valorado— sino en virtud de su contradicción conceptual.

En cualquier caso, visto en su conjunto, la imagen que nos ofrecen las formulaciones vallejianas es relativamente compleja, interesante, de notable extensión conceptual sobre la teoría del artista y del lenguaje literario, y muy significativa. Si una de las grandes dificultades inherentes a toda explicitación programática es el posible hiato resultante de su confrontación con la praxis artística, en el caso de Vallejo, tal cuestionamiento es evidente por motivos de flagrante contradicción. Dejando al margen la novela proletaria *El tungsteno,* fruto de cierto voluntarismo y afán de coherencia intelectual, entre la mayor parte del sector marxista de las ideas teórico-literarias vallejianas —que es el más extenso— y la realidad de la poesía del peruano existe una importante inadecuación, no ya técnica sino de presupuestos fundamentales. A un tiempo, dentro del cuerpo de ideas teórico-literarias existe una relevante fricción interna más que invertebración, bien en el mismo libro *El Arte y la Revolución,* a menudo por ausencia de necesarias matizaciones o por graves desencajamientos, o bien en este respecto de *El secreto profesional,* que reúne fragmentos sustancialmente ajenos a la cosa política. Por contra, no hay nada que achacar a *El Romanticismo en la Poesía Castellana,* libro bastante anterior y que responde a un primer estadio, coherente, de la formación del poeta, y que hasta en ocasiones contribuye a mejor sustentar una deficiente asimilación teórica marxista posterior. Finalmente, donde sí se encuentra, con plenitud de expresión artística, una formulación en lenguaje poético, sin fisuras ni trastocamientos, de ideas teórico-literarias es en los libros de poesía, es decir en los textos más intensamente

cáliz, *donde por otra parte accede integradamente a un plano épico-político impensable en la vanguardia «usual», sino en la generalidad de su poesía. Sirva este preámbulo para poder decir:* a mi juicio la poesía de Vallejo es de formación creacionista, *es una rama más, con fuertes motivaciones existenciales permisibles dentro de la transcendencia del Creacionismo, junto a las de Huidobro, Larrea y Diego: y emprende como éstas su propia aventura, un destino místicamente utópico. Naturalmente no es éste el lugar para entrar en análisis descriptivos del lenguaje poético de Vallejo (por eso me permito el tono coloquial de la presente nota), pero en este sentido me bastará con decir cómo el buen lector sabe que entre el discurso poético de Larrea y el de Vallejo existen, en términos lingüísticos, diferencias notables, mas dentro siempre de una misma base técnica, cuya progresiva «normalización» sintáctico-discursiva hace evidente la relación larreana. (He estudiado* Versión Celeste *en mi artículo «Introducción a la poesía de Juan Larrea», en* Anales de Literatura Española, *3, 1984, págs. 47-64). Ciertamente, muchos aspectos biográficos, histórico-literarios y lingüístico-poéticos pueden argumentarse para defender mi tesis de que la poesía de Vallejo ha de entenderse dentro del Creacionismo y, como es obvio, no los voy ahora a desarrollar. Si bien se mira, ésta sería la última gran contradicción de Vallejo, de su vida y de sus escritos en prosa, no de su poesía. Entiéndase, por último, que no quiero decir que el creacionismo de la poesía vallejiana sea un hecho excluyente, más bien casi lo contrario, el amplio marco vanguardista en el cual con naturalidad expresiva se instala y a su modo proyecta. Estoy persuadido, por ejemplo, de que en parte* «Una jugada de dados *constituye la raíz transcendente de* Trilce: *la metafísica idiomática y poética de Vallejo», según explica Xavier Abril en* César Vallejo o la teoría poética, *Madrid, Taurus, 1962, pág. 74; lo cual verdaderamente pienso que se completa si añadimos en especial la poesía de Larrea. Ambas —de Larrea y Vallejo— presentan reseñables coincidencias lingüísticas con el discurso de tipo surrealista, pero se trata más —como ya intenté demostrar cuando estudié el lenguaje larreano— de una confluencia técnico-lingüística que de una misma identidad artística.*

íntimos y comprometidos con la identidad última del escritor. Pareciera, a fin de cuentas —como ya dijimos—, que el desgarramiento personal e ideológico de Vallejo queda en lo esencial analógicamente representado en sus argumentos sobre la sincronía de la vida y la obra del artista, en su explicación del caso Mayakovski. No es de extrañar, por otro lado, el apasionamiento comunista de Vallejo ideológicamente en contradicción con su propio arte; el peruano apostó aquí también por el idealismo más humano. Es la circunstancia de un hombre en la Historia, y uno de los ejemplos mayores del reducido pensamiento teórico-literario hispanoamericano.

Pedro Aullón de Haro



Raúl Porras Barrenechea y Luis Alberto Sánchez

Señales de una poética

No es difícil descubrir en los poemas de César Vallejo, en la apremiante transcripción de sus sacudimientos interiores, alusiones muy fugaces a la escritura, a los modos de la escritura y al universo de la literatura y sus instrumentos. Pero es sólo en cuatro poesías de los *Poemas humanos* —a esta fase se limita mi intervención— donde podemos rastrear algunos elementos que asumen el aspecto de una declaración de poética.

Ciertamente todos recuerdan este verso de los *Poemas humanos:*

César Vallejo ha muerto, le pegaban... [1]

El escribir el propio nombre y el propio apellido completos en el texto de una poesía fue un recurso que, en esos mismos años, utilizaron Robert Desnos y Henri Michaux, [2] y, después de Vallejo, imitándolo, también Blas de Otero, todos casi con la intención de escribir poesías-autorretratos, como ya he observado en otra oportunidad. [3]

Vallejo usó este recurso en dos composiciones de los *Poemas humanos:* en el soneto ya citado «Piedra negra sobre una piedra blanca» y en la que comienza con el verso «En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte».

Curiosamente, el hecho de transcribir nombre y apellido al principio de un verso no es señal de soberbia o de egolatría, sino, por el contrario, de una forma orgullosa de la modestia, de un tú confidencial hacia sí mismo, de una ulterior (porque no es aislada) manifestación de autocompasión o incluso de masoquismo —en un sentido lato y no literal—, como bien sabe quien haya frecuentado la obra vallejiana en su conjunto.

En la segunda poesía que hemos recordado se verifica además una especie de desdoblamiento, como indica el último verso, que también es muy citado:

¡César Vallejo, te odio con ternura!

y como indica también el pasaje de la segunda a la primera persona en los versos que anteceden:

[1] *Para las citas de Vallejo me he atenido a la edición, al cuidado de Francisco Martínez García, de* Poemas humanos *y* España, aparta de mí este cáliz, *Editorial Castalia, Madrid, 1987. No indico las páginas, pues se trata de poemas muy conocidos.*

[2] *Sin excluir, obviamente, la existencia de otros ejemplos en otros poetas, he encontrado casos de este tipo en Robert Desnos,* Corps et bien *(1930) y* Le sans cou *(1934), así como en Henri Michaux,* La nuit remue *(1935).*

[3] *En «Blas de Otero: una poesía afirmativa» en* El amor en Blas de Otero. *Actas de las II Jornadas de Literatura: Blas de Otero, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1986.*

César Vallejo, parece
mentira que así tarden tus parientes,
sabiendo que ando cautivo,
sabiendo que yaces libre
¡Vistosa y perra suerte!

Además, estas dos poesías, más allá de los rasgos autobiográficos o, por decirlo así, «autógrafos», tienen en común un elemento ulterior: si la primera prevé y profetiza el momento de la muerte, la segunda casi explica su sentido; y es así que ambas se matizan de razones creativas y se colocan entre las pocas composiciones de Vallejo que poseen una naturaleza autoexegética, es decir, que contienen declaraciones implícitas de poética. En efecto, el primer verso de cada una de las poesías parece «responder» al otro, desde lejos y desde lo profundo:

Me moriré en París con aguacero

y

En suma, no poseo para expresar mi vida sino
mi muerte

Pero, ¿en qué sentido se puede decir que su naturaleza confesional, evidente y predominante, alberga también una reflexión sobre el quehacer poético? El indicio nos lo da aquel «proso estos versos» (vv. 5-6) en «Piedra negra» y, en mi opinión, el final de ensimismamiento, en el cual es necesario entrever la ecuación *testimonio = escritura.*

(de su muerte) son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos.

Donde «los días jueves», «los huesos húmeros» y «la lluvia» pertenecen al tejido semántico de la poesía (que en esta forma remite a sí misma) y «la soledad, la lluvia, los caminos» representan el teatro natural e íntimo de la poética vallejiana.

El carácter metapoético de la segunda poesía que examinamos es, sin duda, menos tenue, porque el primer verso se convierte en la premisa de todo el poema, mixtura de prosa y versos (o versículos). Pero el nudo de la poesía está en el desdoblamiento que se realiza después de ese primer verso, en la frase «me duermo, mano a mano con mi sombra». A partir de ese momento, el poeta vivo y el poeta muerto (por lo tanto, poseedor de facultades *expresivas)* parecen dialogar sobre la vida, sobre la muerte y sobre la poesía: a veces sobre la sustancia corpórea y material de la vida, a veces sobre la muerte que es «reposo en la marcha impertérrita del tiempo», a veces sobre la poesía que siempre emerge en equilibrio entre esos dos extremos.

Muerte y vida —y sus posibilidades de ser expresadas— se mueven en estas frases:

César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta.

César Vallejo, póstrate, por eso, con indistinto orgullo, con tálamo de ornamentales áspides y exagonales ecos.

Por lo tanto, los versos ya antes citados:

César Vallejo, parece
mentira que así tarden tus parientes,
sabiendo que ando cautivo,
sabiendo que yaces libre
¡Vistosa y perra suerte!

se pueden interpretar de la siguiente manera: el Vallejo vivo, pero prisionero de su misma vida, asiste al funeral —llamado por parientes que extrañamente se retrasan— del Vallejo muerto, pero por esa misma razón, libre. Y «la vistosa y perra suerte» se refiere precisamente al destino duro y contradictorio por el que sólo la muerte puede volver al poeta libre y potencialmente *poeta,* es decir, capaz de cantar la vida y la muerte...

No son muy divergentes los resultados que se pueden deducir de las otras dos composiciones que también encierran —la primera con mayor evidencia, la segunda con un poco de vaguedad— elementos de poética. Me refiero al poema titulado «Intensidad y altura» (las dos medidas ideales a las que debe tender la palabra lírica) y al que comienza con el verso «Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo».

En el primero (otro soneto), Vallejo comunica todas las dificultades del acto poético:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay voz hablada que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios sin desarrollo.

Son versos que se prestan, como sucede a menudo con los textos de Vallejo, a interpretaciones arriesgadas. Sin perder de vista el título, «Intensidad y altura» —que, según el peruano, constituye el binomio de perfección hacia el que la poesía debe tender—, me atrevo a exponer aquí una línea explicativa que me parece la menos improbable. Los dos cuartetos están compuestos por dos grupos de anáforas simétricas *(quiero* y *no hay):* el primero con un carácter subjetivo *(quiero)* y el segundo objetivo *(no hay);* el primero se refiere a la incapacidad del poeta, el segundo a las potencialidades positivas ofrecidas al poeta mismo. Dejo aquí de lado la anáfora que concluye los dos tercetos: el verbo *vámonos,* repetido también simétricamente cuatro veces. Ahora bien, el primer núcleo de dificultad (primer cuarteto) parece aludir tanto a las formas de la escritura que brota de golpe e instintivamente *(me sale espuma)* como a su copiosidad *(decir muchísimo),* la cual, sin embargo, no encuentra una salida *(me atollo);* mientras que se establece que cualquier *cifra hablada* se resuelve en *suma* (en concisión o, según la etimología, en *summus* o ápice) y que la *pirámide escrita* termina en *cogollo,* lo cual podría significar que la *altura* se concluye en yema. El segundo núcleo de dificultad (segundo cuarteto) tiene una índole subjetiva más vistosa, si es cierto que *puma* es símbolo de ferocidad y de violencia a traición; además, en la tentativa de ceñirse de laureles *(quiero laurearme),* el poeta termina por adquirir el sabor áspero o el olor grosero de la cebolla; se reconoce también —fase objetiva y positiva— que incluso la *voz hablada* (la voz más espontánea y tosca) se concluye en *bruma,* en niebla sutil y leve, y

que cualquier expresión divina *(no hay dios...)* evoluciona en forma justa y es evidentemente creativa.

Los otros seis versos del soneto son, como es frecuente en Vallejo, una invitación a asir la vida, con sus penas y melancolías, con sus repeticiones y sus actos instintivos, algunas veces marcados por presagios funestos (el *cuervo):*

> Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
> carne de llanto, fruta de gemido,
> nuestra alma melancólica en conserva.
>
> ¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;
> vámonos a beber lo ya bebido,
> vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

Donde me parece que una vez más se habla de poesía, como lo indican las metáforas *carne de llanto* y *fruta de gemido* e, igualmente, esa *alma melancólica en conserva* —que tal vez alude a la memoria y a sus tristezas— y ese *beber lo ya bebido* —que tal vez se refiere a la necesidad de abrevar en la tradición poética precedente...

Más indirecto, como decíamos, es el carácter metapoético de la última poesía elegida —a pesar de su exordio tan sintomático. Pero, que la *tinta* del primer verso la volvamos a encontrar en el último, junto a *pluma,* y que el vocablo *endecasílabos* figure también en el final, nos hace comprender que la mezcla de abstracto y concreto, de *tinta* y *bruma* (una vez más), de aventura verbal y aventura factual denota precisamente una metafórica y atormentada alusión al acto de escribir:

> la yerba con un par de endecasílabos,
> años de tumba, litros de infinito,
> tinta, pluma, ladrillos y perdones.

Donde el último verso representa, como el otro verso final que ya evocamos, el teatro natural e íntimo de la poesía vallejiana.

Además, el verso

> y (quedéme) a escuchar mi caverna alternativa

remite de alguna manera al verso

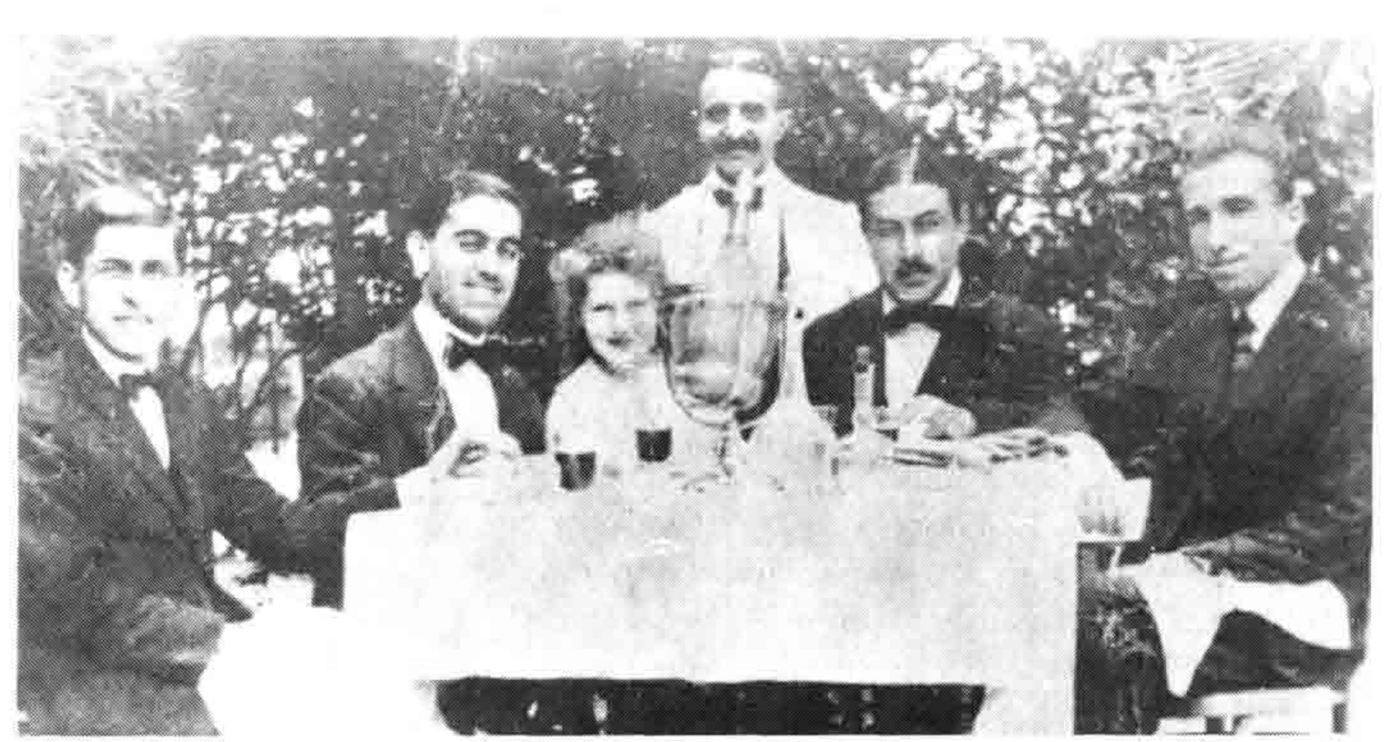
> nuestra alma melancólica en conserva

de «Intensidad y altura», porque ambos parecen referirse a esa «reserva» poética que es la memoria, o bien, al conjunto de las remembranzas y de las resonancias individuales.

La línea poética que se recaba de las cuatro poesías examinadas y, en modo particular, de «Intensidad y altura» sugiere algunas consideraciones que, naturalmente, no se alejan de las que muchos lectores y críticos de la poesía de Vallejo ya han puesto en evidencia, pero que en este caso, además de confirmar, asumen tonos más fuertes y definidos: confesión dentro de la confesión, testimonio dentro del testimonio, momento supremo del poeta frente a sí mismo. No hay duda de que Vallejo demuestra más netamente en estas poesías que es uno de esos poetas que consideran la escritura creativa o la literatura en general insuficientes para expresar toda la complejidad y la pluralidad de la vida, incluidos el dolor y el sentido de la muerte. O, dicho en otros términos,

en términos más cercanos a su concepción simultáneamente materialista y religiosa: para Vallejo, el universo referencial es anterior y en cierto sentido superior a las potentes posibilidades de la poesía. Pero la «herida» existencial —esa pena ancestral que no lo abandona nunca—, a la que Vallejo alude a menudo, tiene sus caminos secretos, todos o casi todos dispuestos a la palabra poética: y es aquí que, con modos absolutamente originales, el peruano recoge las sugestiones, los ritmos interrumpidos y las invenciones lexicales o sintácticas del expresionismo: fuente de riquezas verbales que acercan, una vez más, a través de un camino mágico o de una laceración, casi un *via crucis*, el lenguaje escrito y la realidad en movimiento.

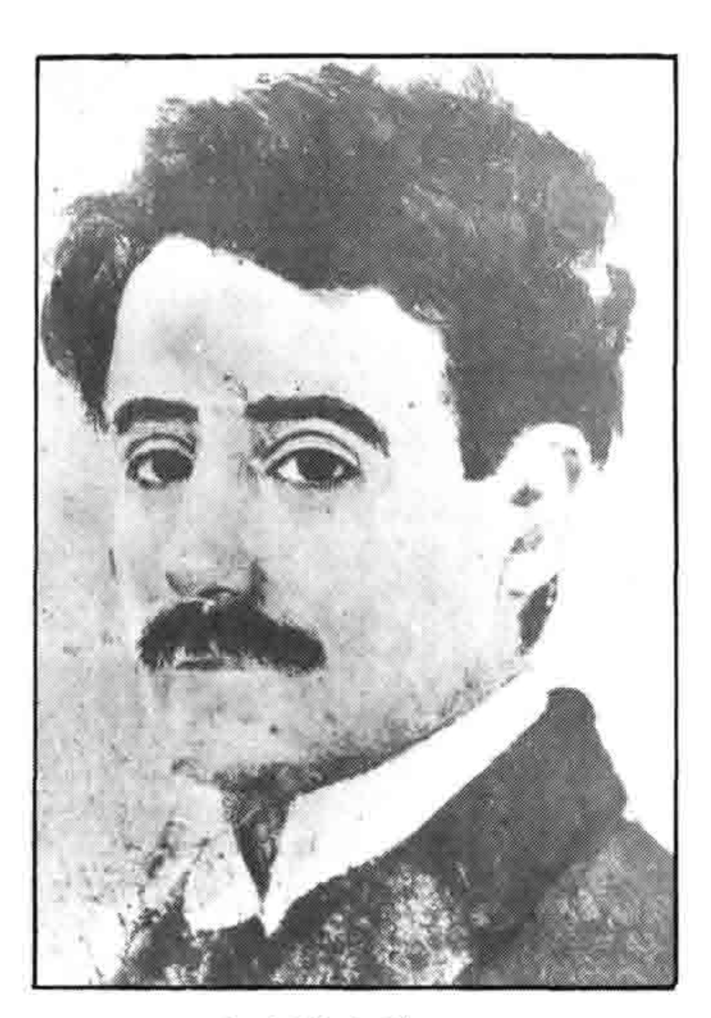
Darío Puccini



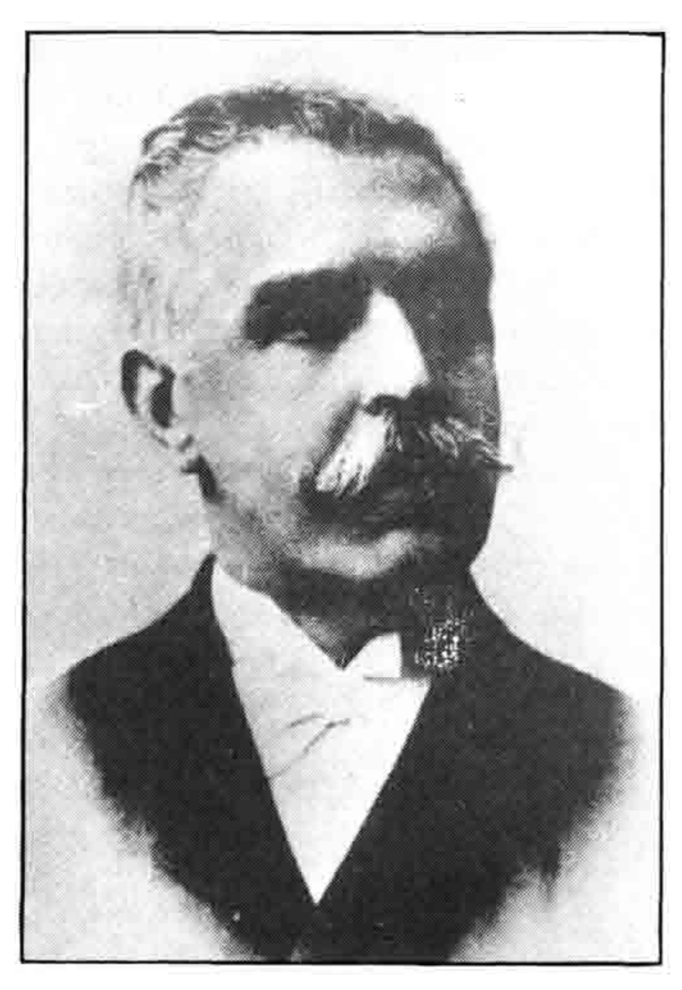
José Carlos Mariátegui (el primero por la izquierda) en los tiempos en que conoció a Vallejo



Abraham Valdelomar



José María Eguren



Manuel González Prada



José Santos Chocano

La poética de César Vallejo: «Arsenal del trabajo»

Es *la mise en scène* del trabajo. El aparato de la producción. La emoción que despierta el decorado es de grandeza exultante. De las poleas y transmisiones, de los yunques, de los hilos conductores, de los motores, brota la chispa, el relámpago violáceo, el zig-zag deslumbrante, el traquido isócrono, los tics-tacs implacables, el silbido neumático y ardiente, como de un animal airado e invisible. No estamos ante una caldereria simulada, fabricada de cartón y sincronizada con sones de añagaza. Es éste un taller de verdad, una maquinaria en carne y hueso, un trozo palpitante de la vida real. Los obreros se agitan aquí y allá, a grandes y angulosos movimientos, como en un gran aguafuerte. El diálogo es errátil y geométrico, como un haz de corrientes eléctricas. Los circuitos del verbo proletario y los de la energía mecánica del taller se forman, y se rompen, superponiéndose y cruzándose a manera de aros de un *jongleur* invisible.

Yo, que ignoro completamente el ruso, me atengo y me contento con sola la fonética de las palabras. Esta sinfonía de las voces ininteligibles, mezcladas a los estallidos de las máquinas, me fascina y me entusiasma extrañamente. Podría seguir oyéndola, al par que viendo el movimiento del taller, indefinidamente.

César Vallejo, *Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlin*, Cap. IX, Ed. Ulises, 1931, p. 131.

Para disipar inmediatamente cualquier equivocación que pudiesen suscitar las palabras *Arsenal del Trabajo*, diré previamente que la cuestión del título del último poemario de C. Vallejo, generalmente conocido bajo el de *Poemas Humanos*, (cuestión ya ampliamente debatida [1]), es totalmente ajena a mi propósito. En cambio, me parece perfectamente adecuada la expresión *Arsenal del trabajo* para caracterizar la poética vallejiana, desde *Trilce* (y en menor grado desde *Los heraldos negros)* hasta sus últimos poemarios. El objeto de este análisis, es una definición de la escritura de Vallejo concebida simultáneamente como resultado y proceso dinámico de elaboración del resultado, es decir como operación o *trabajo* que se están llevando a cabo, y cuyo arsenal se nos está poniendo a la vista a cada instante. Cada poema es a la vez taller poético, y *mise en scène* de la producción verbal; maquinaria lingüística y poética, y energía de la escritura, cuyos circuitos fónicos, rítmicos, métricos, sintácticos, léxicos, asociativos, semánticos, etc., se nos obliga a ver formarse y funcionar a nivel de los sintagmas verbales, de cada verso, de las estrofas, y del poema entero. Frente a los textos de Vallejo, nos asemejamos al poeta-espectador de la obra de teatro soviética, sinfonía extraña e incomprensible, estructurada por los movimientos del «aparato de la producción». Liberados por fin, de la engañadora transparencia del significante y de la dictadura de una conceptualización global del texto —ya que la dificultad de la escritura vallejiana

[1] Cf. *por ejemplo, los «Apuntes biográficos sobre César Vallejo», por Georgette de Vallejo, en Vallejo,* Obra poética completa, *Mosca Azul Editores, Lima, 1974, pp. 350-457, y más precisamente la discutida cuestión del título y la polémica con Larrea, pp. 391-400.*

impide tal transparencia y tal conceptualización— podemos atender a la *estética del trabajo* poético, a la producción de una estética del trabajo verbal:

Como en el *Acorazado Potenkin,* Eisenstein realiza en *La línea general* una revolución de los medios, de la técnica y de los fines del cinema.

La que trae Eisenstein es una estética del trabajo (no una estética económica, que es una noción disparatada y absurda). [La cursiva es mía.] *El trabajo se erige así en sustancia primera, génesis y destino sentimental del arte.* Los elementos temáticos, la escala de imágenes, el *decoupage,* la cesura de la composición, todo en la obra de Eisenstein, parte de la emoción del trabajo y concurre a ella. Todo en aquélla gira en torno al novísimo mito de la producción: la masa, la clase social, la conciencia proletaria, la lucha de clases, la revolución, la injusticia, el hambre, la naturaleza, con sus materias primas, la historia con su dialéctica materialista e implacable. ¿Qué vemos y sentimos en el fondo de estas formas del proceso social? El trabajo, el gran recreador del mundo, el esfuerzo de los esfuerzos, el acto de los actos. *No es la masa lo más importante, sino el movimiento de la masa, el acto de la masa, como no es la materia la matriz de la vida, sino el movimiento de la materia* (desde Herácito a Marx).

Rusia en 1931, ibíd., p. 226

La dificultad radica en que la materia prima del poema-unidad de producción es el lenguaje, y no cualquier material de táctil y física corporeidad. El barro, el mármol o la madera, la pasta del pintor, el vidrio o el yeso imponen al artista la estructura y la resistencia de su materialidad. Las palabras también las imponen fónica y gráficamente, pero además obligan al poeta a que tenga en cuenta un contenido, una «figuración» mental y sus variaciones catalogadas por los diccionarios, y también la historia de la aptitud referencial, la etimología, entendida en el sentido más lato. Todo ello explica que los poemas de Vallejo casi no mencionen la «impotencia» del lenguaje, ni su fracaso frente a lo «inefable».

Así como la masa del mármol expresa la pesadumbre de Moisés, el éxtasis de Teresa o la esbeltez de las Gracias, así la materialidad del lenguaje y la manipulación de su función predicativa alcanzan, en la poesía de Vallejo, el grado máximo de expresividad y significación.

La razón de ello está en que cada unidad de producción verbal, cada poema, se edifica en función del análisis, perfectamente ostentado y oculto a la vez, de los «circuitos» lingüísticos que forman su armazón y definen sus leyes específicas de producción del sentido. Este, por ejemplo, puede descubrirse en cuanto se identifican unas oposiciones sintácticas[2] o fónicas[3]; al llevarse a cabo el análisis estructural del texto[4], o cuando se define completamente el valor de un subjuntivo futuro[5] o el tono profético-

[2] *La nota 2 y las siguientes remiten a unos análisis y estudios que vengo realizando desde hace unos cuantos años, y cuya identificación bibliográfica indico a continuación: a propósito de «Un pilar soportando consuelos...» y «La paz, la abispa, el taco, las vertientes...»,* cf. *«Le discours poétique de César Vallejo», en* Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes *(Actes du XVII^e Congrèss de Linguistique et Philologie Romanes, Aix-en-Provence, 29-8/3-9 1983), vol. I, 1986, pp. 183-201.*

[3] *A propósito de* Trilce *IX en «Le rapport à la mère et son expression dans* Trilce *de César Vallejo. Essais de justification d'une écriture hermétique», en* Le texte familial. *Toulouse, 1984.*

[4] Trilce *XII en* Les langues néo-latines, *n.° 250-251, y* Trilce *LVIII,* ibíd., *n.° 255.*

[5] *En «Viniere el malo con un trono al hombro».*

familiar de un Génesis cuyo artífice es el propio poeta[6]. También surge el sentido cuando se ponen de relieve una dinámica o una mecánica del «orden metonímico», observable en toda la obra y a cualquier nivel de su textura[7].

De hecho, un poema de Vallejo siempre *significa* la estética del trabajo verbal, aun cuando no nombra el trabajo, y su referente no es el trabajo. Varios de los *Poemas Humanos* tienen por referente el trabajo como valor social, histórico, ideológico: pero todos los *Poemas Humanos* significan la *mise en scène* del trabajo verbal.

Hace falta demostrarlo. La demostración ocupará la mayor parte de este estudio. Su objeto de experimentación es un texto de *Poemas Humanos*, sin título, y cuyo primer verso reza: *Acaba de pasar el que vendrá...*

Si es cierto que la ideología marxista empapa cada fibra de la textura de cada poema del libro póstumo, la demostración tanto más eficaz será cuanto que se aplique a un texto de fuerte resonancia bíblico-evangélica. En efecto, el poema se presentará realmente como «taller» donde choquen entre sí y se opongan, reaccionando unos sobre otros, para llegar a formar un producto nuevo, original, los útiles e indumentaria de la industria poética. El texto-taller, como la calderería de la cita inicial, ostenta y manipula un material específico, y la energía desplegada debe caracterizarse en términos de lenguaje y escritura.

No es marxista un poema porque se refiera explícitamente al marxismo o nombre a Marx. Es lo que el propio Vallejo trataba de explicar en *Ejecutoria del Arte socialista (El Arte y la Revolución,* Mosca Azul, Lima, 1973, p. 28-29).

El poeta socialista no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema. No lo reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista, a movilizar ideas y requisitorias políticas de factura u origen comunista, ni a adjetivar los hechos del espíritu y de la naturaleza, con epítetos tomados de la revolución proletaria. El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista (...).

[N. del A. ¿Añadir que el arte socialista vendrá después, existe ya, o ha existido siempre? ¿Bach, Beethoven, las pirámides?]

Bach, Beethoven o las pirámides resuelven a su modo, cada vez distinto, el problema o la exigencia de «responder a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses *comunes* —(...)— a todos los hombres sin excepción» («¿Existe el arte socialista?,» *ibíd.*, p. 37).

Cada poema vallejiano ostenta el esfuerzo por dominar y amaestrar una materia prima, —el lenguaje— que simultáneamente es indumentaria y también producto acabado, resultado de su propia organización, ley y cumplimiento de la ley. Hacer, pues, que cada poema sea la dinámica demostración de ese trabajo sobre, por medio de, con, para, dentro de lo real lingüístico y su prosodia: en eso radica el carácter socialista de la poesía de Vallejo.

[6] *La expresión es de Northrop Frye,* Le Grand Code, La Bible et la littérature, *Seuil, 1984, y concierne el poema: «¡Ande desnudo, en pelo, el millonario!»*

[7] L'ordre métonymique dans l'oeuvre en vers. de C. Vallejo, *Co-Textes, n.° 10, CERS, Montpellier, 1986, y el ya clásico G. Meo Zilio,* Stile e poesia in César Vallejo, *Padova, 1960.*

Demostración

I.— Poema.

II.— Trabajo lingüístico: la oposición personal.

III.— Trabajo lingüístico: la expresión verbal, temporal, aspectual y léxica de la dualidad inmanencia/trascendencia.

IV.— Trabajo semiótico: las «palabras habitadas».[8]

V.— El poema operación y resultado: los poderes de la literalidad.

I.— Poema

Acaba de pasar el que vendrá
proscrito, a sentarse en mi triple desarrollo;
acaba de pasar criminalmente.

Acaba de sentarse más acá,
a un cuerpo de distancia de mi alma,
el que vino en un asno a enflaquecerme;
acaba de sentarse de pie, lívido.

Acaba de darme lo que está acabado,
el calor del fuego y el pronombre inmenso,
que el animal crio bajo su cola.

Acaba,
de expresarme su duda sobre hipótesis lejanas
que él aleja, aún más, con la mirada.

Acaba de hacer al bien los honores que le tocan
en virtud del infame paquidermo,
por lo soñado en mí y en él matado.

Acaba de ponerme (no hay primera)
su segunda aflixión en plenos lomos
y su tercer sudor en plena lágrima.

Acaba de pasar sin haber venido.

II.— Trabajo lingüístico: la oposición personal

El poema se edifica sobre la base de un enfrentamiento personal. Se oponen, en efecto, llegando sin embargo a fusionarse, las dos personas fundamentales del sistema: la *tercera,* persona de extensión máxima, objeto del discurso de la primera, pasiva en el plano de la enunciación, excluida del intercambio dialogado, nombre gramatical de aquel de quien se habla (o de aquello de que se habla); y la *primera,* persona de exten-

[8] Según la expresión de Mikhail Bakhtine.

sión mínima, persona singular, particular, agente del discurso, activa en el plano de la enunciación, capaz de desdoblarse en agente y objeto de su propio discurso, o de manifestarse únicamente como agente, cuando toma por objeto de su discurso a la segunda o a la tercera, nombre exclusivo en fin, de la persona que está hablando de sí propia, o *a* y *de* los demás.

Ahora bien, el poema implicita el nombre de la primera persona en cuanto agente: nunca se manifiesta la forma activa, sujeta, del nombre lingüístico *yo*. En cambio, en cada estrofa, se manifiesta de dos maneras la primera persona: en forma de posesivo, o en forma de complemento del verbo, pronombre oblicuo *me,* o nombre declinado, con preposición, *en mí.* Fuera de la ineluctable potencia creadora de un *yo* implícito, cuya denominación en nominativo se evita constantemente, la primera persona no aparece más que en forma pasiva, y no rige ningún verbo. Excluida del plano temporal, ausente de todas las desinencias conjugacionales del texto, la primera persona no tiene ninguna participación eficiente en el desarrollo de lo que está sucediendo, no siendo ella más que receptora múltiple del proceso evocado.

Espacio continente, la primera persona es el sitio o el asiento en que se sienta la tercera:

> Acaba de pasar el que vendrá
> proscrito, *a sentarse en mi triple desarrollo,*

Mejor dicho, ha de ser el asiento de la tercera. En efecto, el sintagma *en mi triple desarrollo* para designar, como las *terceras nupcias* en la última estrofa de «Un pilar soportando consuelos...», la tercera y última fase del vivir, o sea la muerte. La expresión inmoviliza en el plano nominal la sustancia de un proceso evolutivo cuya expresión excluye aquí la dinámica temporal. Por otra parte, el posesivo *mi,* si bien atribuye al implícito *yo* la sustancia *triple desarrollo,* funciona también, como siempre en la poética vallejiana, como elemento metonímico: *mi triple desarrollo* puede entenderse como metonimia del *yo,* y el verso puede equivaler: + *a sentarse en mí, que no soy yo más que mi triple desarrollo, que no soy más que las tres fases de mi nacer/morir, de mi vivir/morir y de mi Morir.* Puede entenderse también el sintagma, por extensión, como parte del todo que forma la historia de la humanidad entera: *mi triple desarrollo* en este caso, resulta ser la declinación en primera persona del triple desarrollo humano en general, personificado en los tres advenimientos del Hombre Viejo, el Hombre Nuevo y el Hombre marxista. Buena muestra de este empleo metonímico, la ofrece «Telúrica y magnética»:

> ¡Oh patrióticos asnos de mi vida!
> ¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de *mi mono!*

(En cuanto hombre, desciendo del mono, y el mono es mío, como es de la humanidad entera; en cuanto peruano, tengo otro antecedente animal, la vicuña, derivado nacional del mono universal). Pero *mi triple desarrollo* puede tener un valor autorreferencial, señalando con el adjetivo *triple,* la superación, en tercera y última instancia, de las dos proposiciones interpretativas anteriores que, superponiéndose, llegan a fusionarse y a coincidir.

Receptora otra vez, la primera persona llega a ser víctima de la tercera:

> el que vino en un asno a *enflaquecerme.*

o, mejor dicho, se convierte en teatro de una defraudación, de una frustración o de un debilitamiento *(enflaquecer* tiene por antónimo *fortalecer)* forzosos, ineluctables, vinculados con la venida pretérita *del que.*

Receptora una vez más, la primera persona recibe el beneficio de un don, de una dádiva:

> Acaba de *darme...*

pero aquello que recibe es algo completamente caduco, ultimado, trascendido:

> Acaba de *darme lo que está acabado,*
> el calor del fuego...

(el calor del fuego, una vez *acabado,* no puede sugerir más que el frío de la muerte).

Receptora, la primera persona lo es también de una sombra de discurso, de la expresión no de una convicción, sino de una duda, hipótesis lejana que se va alejando:

> Acaba
> de *expresarme su duda* sobre hipótesis lejanas
> que él aleja aún más con la mirada.

Las hipótesis lejanas se remontan a un pasado remoto y la mirada de la tercera persona las proyecta hacia un futuro tan alejado como su origen.

Teatro de un sueño, la primera persona es igualmente el espacio ahora vacío de un sueño que ya no está soñándose, de un sueño soñado completamente, o sea, otra vez caducado, pretérito:

> por *lo soñado en mí...*

La preposición *en* (y no *por,* hubiera puesto de relieve el resultado de una actividad pasada) le quita a la primera persona toda responsabilidad en el sueño soñado, como si ella sólo hubiera asumido la función de receptáculo pasivo de un sueño general, ajeno. Mero caso de la declinación en primera persona de un sueño exterior, *en mí* es el significante de la encarnación, en la primera persona, de algo que no procede de su querer ni de su hacer.

Por fin, receptora-espacio, receptora-víctima, receptora-beneficiaria, receptora lingüística, receptora-receptáculo, la primera persona recibe totalmente el dolor de la tercera, en su cuerpo metonímico, y en su propio dolor, también metonímico:

> Acaba de *ponerme* (no hay primera)
> su segunda aflixión *en plenos lomos*
> y su tercer sudor *en plena lágrima.*

Puédese observar además, que *mi triple desarrollo* se declina ahora en tercera persona, destacándose las tres fases inicialmente descritas: *no hay primera, su segunda aflixión, su tercer sudor,* como si el *sentarse* la tercera persona en el *triple desarrollo* de la primera, no fuera más que ponerle *su segunda aflixión* y *su tercer sudor* en pleno cuerpo y en pleno llanto, confundiéndose ambas personas en la misma comunión del dolor único:

> Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre, ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo

dolor. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

(*Poemas en prosa,* «Voy a hablar de la esperanza»).

Este último texto parece afirmar una como porosidad o permeabilidad de la persona, cuya identidad tiende a disolverse.

Una conclusión posible de esta descripción define la primera persona del poema como persona distinta de la tercera y persona que integra en parte a la tercera, ya que esta última no se ha sentado en el alma de la primera, y «acaba de pasar sin haber venido».

En cuanto a la tercera persona del poema, notamos en cambio que asume insistentemente el privilegio exclusivo de regir casi todos los verbos del texto: *acaba de,* ocho veces; *acaba/ ...de,* una vez; *vendrá* y *vino, aleja.*

Paradójicamente, su estatuto lingüístico básico de objeto de un discurso ajeno, se complica con el estatuto textual de *sujeto* sintáctico de los verbos. Objeto de la enunciación, la tercera persona es sujeto del enunciado, mientras que la primera, agente de la enunciación, desempeña la función pasiva del enunciado. El estatuto semiológico de la tercera persona invierte totalmente el de la primera. Mientras esta última no se manifiesta nunca por medio de su nombre lingüístico, aquélla multiplica sus propias apariciones, según un esquema semiológico de honda significancia, que se viene repitiendo de cada lado de la estrofa central. En ésa, aparece tres veces:

Acab*a*
de expresarme *su* duda sobre hipótesis lejanas,
que *él* alej*a,* aún más, con la mirada.

Una vez, la representa su nombre lingüístico, *él,* que es propiamente el nombre gramatical de aquel de quien se habla; también la representa el posesivo *su* y se manifiesta por fin, en la flexión de dos verbos. La estrofa cental reúne pues tres modos distintos de actualización de la tercera persona: en cuanto nombre gramatical pleno y sujeto del verbo; en cuanto vínculo sintáctico y semántico, ya que el posesivo vierte una sustancia nominal al campo de la persona; y en cuanto mera desinencia, que el verbo absorbe y en el que se disuelve.

Ahora bien, el paso de la plenitud nominal o pronominal a la disolución desinencial se puede observar también en los grupos formados por las tres estrofas iniciales y las tres finales.

— *Grupo de las tres estrofas iniciales:*

Acaba de pasar *el que vendrá*
proscrito, a sentar*se* en mi triple desarrollo;
acab*a* de pasar criminalmente.

Acab*a* de sentar*se* más acá,
a un cuerpo de distancia de mi alma,
el que vino en un asno a enflaquecerme;
acab*a* de sentar*se* de pie, lívido.

Acab*a* de darme lo que está acabado,
el calor del fuego y el pronombre inmenso,
que el animal crio bajo su cola.

En la primera estrofa y en la segunda, aparece tanto intra como extra-verbal la tercera persona, y tanto en forma de nombre personal-sujeto como de complemento prono-

minal del verbo: *se* es, en efecto, el pronombre de los nombres complejos *el que vendrá, el que vino.* En cambio, en la tercera estrofa, ya no es sino desinencia, persona intra-verbal.

El álgebra secreta que estructura las manifestaciones literales de la tercera persona, se reduce pues a un esquema triple, a un «triple desarrollo».

1°.— *La tercera persona en cuanto nombre personal complejo: el que vendrá/el que vino*

Bien se sabe que la oración relativa sustituye al nombre o al adjetivo cada vez que éstos se evitan o no existen.

El nombre textual propio del que *acaba de/pasar/sentarse/darme/expresarme/ponerme/pasar* es pues el doble sintagma opuesto y complementario: *el que vendrá/vino* que, siendo pro-nombre, desempeña aquí papel de nombre pleno. Y hasta tal punto es nombre pleno que el texto le atribuye una cualidad por medio de un significante, *proscrito,* sustantivo y adjetivo, con valor de adverbio, *el que vendrá/ +proscritamente,* valor concretado en el verso siguiente por un adverbio legítimo: *criminalmente.* El estatuto gramatical del significante *el que* es de problemática definición[9]. De los textos consultados se saca que el sintagma forma en realidad una sola palabra, de valor sustantivo, en la que el artículo conserva su estatuto de artículo o vuelve a asumir su estatuto etimológico de demostrativo.

El sintagma *el que* designa, pues, a un ser específico, cuyo género y número se explicita por medio de un significante, artículo o pronombre de valor demostrativo, que nombra la persona interna y fundamental de todas las palabras predicativas del idioma: la tercera. *El que* nombra el soporte de tercera persona en sí, vacío de contenido predicativo, pero en espera del verbo calificador que le aporte la sustancia nocional capaz de llenarlo de sentido. El sintagma *el que* (y sus variantes declinadas), así analizado, parece ser el significante más abstracto y analítico de la función nominal: el soporte o sustrato de tercera persona, común a todos los nombres, se presenta aquí exteriorizado y dependiente ya que, íntimamente ligado al relativo *que,* queda momentáneamente pendiente del advenimiento inminente del aporte verbal; éste constituye la función predicativa propiamente dicha de este tipo de *nombre analítico* (y no, como suelen ser los nombres, sintético).

La descomposición del nombre en sus elementos constitutivos

MORFEMA	{ *soporte* de tercera persona: *artículo/pronombre*	⟶	*EL*/(la, los,las)	} NOMBRE
+	vínculo	⟶	*que*	
SEMANTEMA	{ *aporte* predicativo: *verbo*	⟶	*VENDRÁ* (N)	

9 *Como consta en Bello, p. 91, párrafos 229 y 231; p. 133, párrafos 323 y 324 y en Gili Gaya, p. 304, pár. 231 (ambas ediciones de 1964).*

llega a re-construir operativamente el resultado nominal global. Al integrar a ese nombre compuesto un verbo, tiene la propiedad, rigurosamente vedada a los nombres «ordinarios», de declinarse temporalmente: designando a un ser espacial (la sustancia nominal), lo designa por medio de un proceso o de una operación temporal. Esta última se ofrece en el poema como promesa de venidera *(el que vendrá)* o pretérita *(el que vino)* realización. Este nombre excepcional no tiene nombre en las gramáticas. Sustantivo verbal o verbo-sustantivo, *el que vendrá/vino* actúa en nombre del Nombre: bien podría ser, entonces, *el pronombre inmenso* que aparece en el verso nono del poema. Cualquiera que pueda ser el Nombre que le sirva de referente, *el pronombre inmenso* no puede ser otro que el de tercera persona, persona ajena, otra, distinta de la primera, o declinación objetivada, distanciada, «histórica», de la primera.

2°.— *La tercera persona: pronombre reflejo*

En la segunda fase de su triple actualización, la tercera persona aparece tres veces como pronombre complemento *se*. En las oraciones reflejas, el pronombre *se* nombra la función pasiva del sujeto de tercera persona, mientras que *el que* nombra su función activa. En la primera estrofa se manifiesta una vez la pasividad, con la sola aparición de *sentarse*. En la segunda estrofa, se duplica la expresión, encontrándose el verbo *sentarse* en el verso inicial y en el último. Coincide la insistencia en la pasividad con el carácter pretérito de la tercera persona: *el que vino.*

3°.— *La tercera persona: mera desinencia.*

La tercera fase de su desarrollo textual borra totalmente la presencia autónoma de la tercera persona, y sólo le permite manifestarse flexionalmente en el verbo *Acaba de darme* que encabeza la tercera estrofa del poema.

— *Grupo de las estrofas conclusivas.*

Ese esfumarse progresivo también estructura las últimas tres estrofas, pero éstas ya no manifiestan la presencia *activa* de la tercera persona, sino una presencia *pasiva* que se asemeja a la pasividad textual de la primera:

Acab*a* de hacer al bien los honores que le tocan
en virtud del infame paquidermo,
por lo soñado en mí *y en él matado.*

Acab*a* de ponerme (no hay primera)
su segunda aflixión en plenos lomos
y *su* tercer sudor en plena lágrima.

Acab*a* de pasar sin haber venido.

1°.— *La tercera persona: locativo y desinencia*

En la quinta estrofa se convierte la tercera persona, como la primera, pero con mayor dramatismo, en sitio o espacio de un sueño general, externo, ajeno, que encarnado en ella, es matado, también en ella. La tercera persona es, pues, el continente inerte, impotente, del asesinato de un sueño ya soñado, pretérito, caducado.

2°.— La tercera persona: posesivo y desinencia

En los sintagmas *su segunda aflixión* y *su tercer sudor,* la tercera persona desempeña el papel de «puente» o vínculo entre su ser propio y dos sustantivos, dos atributos —*aflixión, sudor*— que lo definen por su agonía. Si la función metonímica del posesivo hace de *su segunda aflixión* la misma sustancia de la tercera persona, esa aflicción se convierte en dolor físico-moral de la primera: *ponerme... su segunda aflixión en plenos lomos.* De igual modo, el *tercer sudor* de la tercera persona no es sino el conjunto de las lágrimas vertidas por la piel, es decir la expresión metonímica del dolor de la primera: *y su tercer sudor en plena lágrima.*

3°.— En la última estrofa, reducida a un solo verso:

Acab*a* de pasar sin haber venido.

ha desaparecido definitivamente la tercera persona en cuanto significante autónomo, y no subsiste sino como componente flexional del verbo.

El trabajo lingüístico sobre las personas que se lleva a cabo en el «taller» del poema, invierte totalmente la posición teórica de la primera y de la tercera en el sistema. La oposición fundamental entre ambas personas, ya evocada, se convierte en el poema en progresiva pero no acabada identificación. La primera, cuyo nombre lingüístico activo de sujeto no aparece nunca en el texto, asume el papel textual de receptora pasiva. La tercera, en cambio, se manifiesta bajo la forma de un nombre analítico complejo, verbo-sustantivo, que funciona como pro-nombre de un Nombre oculto: sujeto de varios verbos, la tercera persona, signo autónomo «activo» en las primeras dos estrofas, viene a ser simple locativo y vínculo posesivo, antes de disolverse en el significante verbal como mera desinencia. Decíamos al empezar este análisis que la primera persona es a la vez agente y objeto de su propio discurso, y la tercera sólo objeto del discurso de la primera. Podemos suponer, en consecuencia, que la tercera persona del poema sea una persona ajena a la primera, cuya identidad se desconoce todavía, o la primera concebida ahora como mero objeto de su discurso: el desdoblamiento de la primera persona proyecta fuera del locutor su propia objetivación que, en el caso del poema, coincide con un estado ulterior de su paso por el tiempo.

En ambos casos, la primera persona y la tercera, aunque compartan una serie de elementos definitorios, no llegan a identificarse completamente, y en el hiato reside precisamente la eficacia poética y sugestiva del «arsenal» lingüístico de la persona.

III.— Trabajo lingüístico: la expresión verbal, temporal, aspectual y léxica de la dualidad inmanencia/trascendencia

La estructura temporal superficial del texto la definen y ritman las nueve apariciones, a principios de verso, del verbo *acaba,* inmediatamente seguido de la preposición *de* y de un verbo en infinitivo, en ocho de los casos, y del verbo *acaba,* empleado de modo absoluto, en el verso undécimo que abre la estrofa central del poema. Sólo en el verso siguiente, se vincula a posteriori el *Acaba* absoluto con la preposición *de* y el infinitivo.

La letra del texto ostenta, pues, dos empleos del verbo *Acabar*. Empleado de modo absoluto, en el trisílabo central, cumbre y bisagra del poema, *Acaba* remite al contenido léxico trivial de: terminar, rematar, llevar a cabo, poner fin, concluir... y también por extensión, morir, fallecer, desfallecer, etc... *Acaba* designa pues, atribuyéndolo a la tercera persona, el mismo proceso o la operación de terminar. *Acaba* declara que el proceso está transcurriendo dentro de sus límites y el aspecto verbal infecto, no acabado, define la inmanencia del proceso nombrado *acabar*. En cuanto pasa el lector a leer el verso siguiente, el aspecto infecto o inmanente de la conjugación verbal deja paso a una construcción que, sintácticamente, modifica el valor semántico del sintagma:

Acaba
de expresarme...

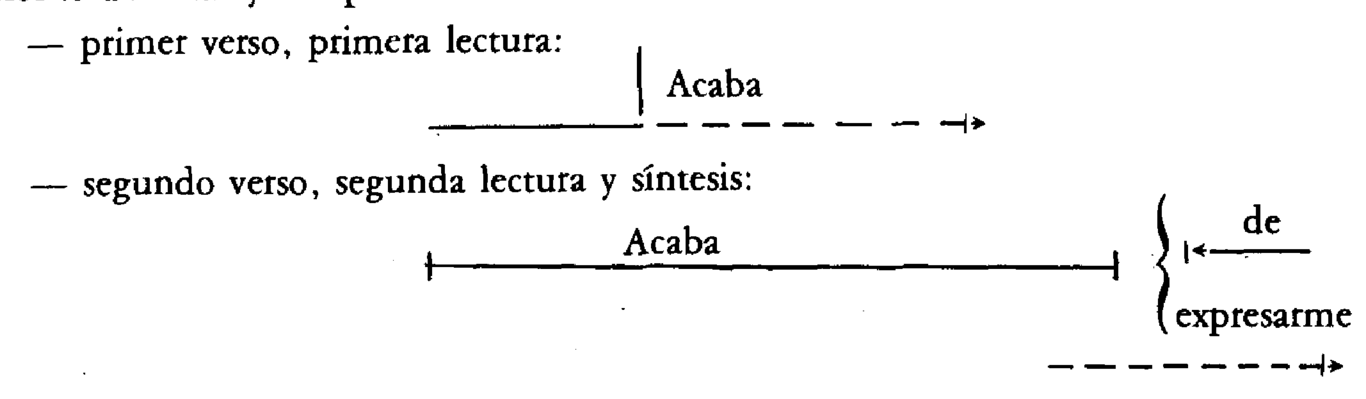
Se desplaza inmediatamente el contenido léxico definitivo del verbo inicial aislado *Acaba* al infinitivo, violentamente desplazado y posteriorizado, *expresarme*. *Acaba* se considera ahora no como verbo portador de contenido léxico sino como auxiliar que, asociado a la preposición *de*, expresa la perfección, el cumplimiento acabado, la trascendencia de otra operación verbal plenamente expresada por el infinitivo *expresarme*.

La preposición *de*, que resuelve la incompatibilidad sintáctica del imposible + *acaba expresarme*, no sólo sirve de nexo entre el auxiliar y el verbo, sino que también invierte totalmente la virtualidad (el no-cumplimiento del proceso) inherente al infinitivo: lo que ahora se entiende es el resultado de una operación anteriormente llevada a cabo y que ha concluido en un pasado inmediato. Se conceptualiza pues globalmente el sintagma *acaba de expresarme* en términos de *perfectum* o trascendencia.

La estrofa central desdobla pues el sintagma en dos espacios (el primer verso de la estrofa y el segundo) que corresponden a dos momentos de lectura y a dos interpretaciones distintas y complementarias:

— primer verso, primera lectura:

— segundo verso, segunda lectura y síntesis:

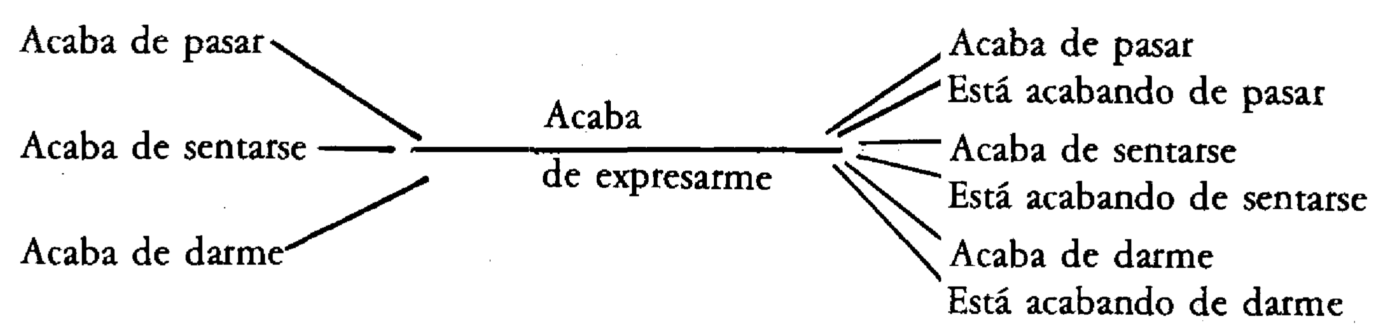


El paso del primer verso al segundo informa el tránsito de la inmanencia a la trascendencia por medio de un verbo conjugado en aspecto infecto, y de un sintagma también conjugado en infecto pero cuyo sentido léxico es el del perfecto.

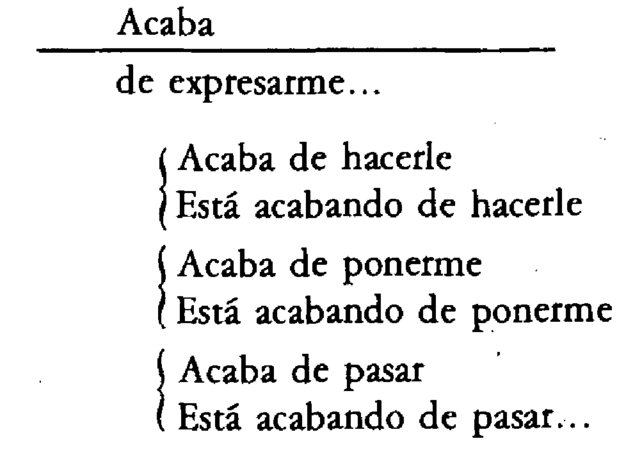
La estructura métrica y la estrategia estrófica operan una desunión, de relevante alcance significativo, de las partes del sintagma verbal, permitiendo que la disyunción violenta, retórica, se convierta en disyuntiva. En efecto, permanece intacta la expresión de la inmanencia durante todo un verso, para borrarse inmediatamente en el verso siguiente, en beneficio de la expresión de un perfecto inmediato. Nos encontramos pues con una construcción doble, dialéctica, cuya lectura es, de un momento a otro, la de un *estarse acabando* y la de un *haber expresado*, como si la extinción de la palabra o

del Verbo y la extinción de la persona fueran una sola y misma cosa. En esa doble y simultánea extinción estriban precisamente el tercer término de la lectura y la resolución de la tensión dialéctica. La tercera persona está finando o extinguiéndose *(Acaba)* un instante/un verso antes que su palabra se haya extinguido y haya caducado *(Acaba de expresarme).*

El trabajo dinámico y dialéctico de construcción del sentido a que nos obliga la estrofa central, puede extenderse al poema entero, enteramente sometido a una posible disyuntiva, a una doble lectura. Ésta sólo puede empezar a emprenderse cuando se ha llevado a cabo el análisis de la estrofa de desunión del sintagma. Empieza a leerse el texto en perfecto inmediato y, después de la disyunción central, vuélvese a leer en infecto, en inmanencia, convirtiéndose la lectura normalmente progresiva en lectura regresiva y la lectura única en lectura dialéctica:



y, para la segunda parte del poema:



La interpretación en forma progresiva *(Está acabando de + infinitivo)* viene a ser lectura inmanente del proceso expresado por los verbos en infinitivo, lectura que se deduce de la disyunción/disyuntiva central, y complementa la lectura trascendente, corrientemente debida a la auxiliarización de *acabar de.* Todo ello es cuestión de límite, y de desplazarse en un movimiento pendular el contenido global del verso del verbo *acabar* al verbo en infinitivo y vice-versa.

Lo que domina, a pesar de todo, es la lectura trascendente del sintagma y la perspectiva, en perfecto, de las siete operaciones llevadas a cabo por la tercera persona *(pasar, sentarse, darme, expresarme, hacer, ponerme, pasar).* Sin embargo el texto y su estrofa central introducen una fractura dentro de la trascendencia que así llega a desdoblarse en inmanencia/trascendencia.

— El debate entre inmanencia y trascendencia también concierne otro verbo que en el poema está destinado a definir la identidad de aquel que *acaba de:* se trata del verbo *venir* que aparece tres veces en el texto.

Las primeras dos veces aparece conjugado en aspecto infecto o inmanente, y en los dos tiempos antagónicos del modo indicativo: el futuro categórico, *el que vendrá,* y el pretérito perfecto, *el que vino. El que vendrá* designa a un ser cuya venida ha de desarrollarse entre sus límites internos de comienzo y conclusión, en una época cuyo desenvolvimiento parte del presente pero es ajeno al presente. *El que vino* designa a un ser cuya venida tuvo efectivamente lugar, dentro de sus límites de comienzo y conclusión, en un lapso de tiempo pasado, cuyo desenvolvimiento se verificó completamente: el cumplimiento remoto de la venida es también totalmente ajeno al presente.

Las dos construcciones inmanentes evocan, pues, una venida total y doblemente inactual y cuya inactualidad llena de vacío y desesperación el momento presente.

La tercera aparición textual del verbo *venir* se construye en aspecto trascendente, en perfecto. El sintagma *haber venido* declara el resultado presente de una venida anteriormente llevada a cabo, y cuyo carácter acabado actual es el que ahora se tiene en cuenta. El actor o sujeto del acontecimiento *venir,* habiendo cumplido el proceso, se encuentra en situación de disyunción frente a la operación *venir.* Pero la sintaxis del último verso del poema niega y borra definitivamente el cumplimiento de la venida, el advenimiento de la tercera persona:

Acaba de pasar *sin haber venido.*

En su sentido más corriente, el verbo *pasar* implica el verbo *venir:* en efecto, el proceso *pasar* expresa un movimento continuo en el que un *venir* se va convirtiendo progresivamente en un *irse yendo.* La preposición *sin* le quita pues al verbo pasar una de sus implicaciones semánticas: ahora bien, nadie puede pasar sin haber venido para seguir yéndose, y el último verso propone una conclusión dramáticamente absurda, así como el primero proponía una apertura igualmente inconcebible. Todo cambia si se opera una disyunción entre *pasar* y *venir,* disyunción semántica que permite la coincidencia insólita, inaudita del triple *acaba de* y de los tres sintagmas: *el que vendrá, el que vino, sin haber venido.* La disyunción, ya anunciada en el análisis de la persona, consiste en atribuirles a los dos sintagmas *el que vendrá/el que vino* el estatuto de nombre propio, conjugado en futuro y pasado, de la tercera persona, y el estatuto habitual de nombre de un proceso verbal al último *haber venido.*

Nos encontramos otra vez frente a la disyuntiva construida por el enfrentamiento personal:

— la tercera persona, objeto del discurso de la primera, no coincide en nada con la primera, y le es totalmente ajena, a pesar de la progresiva simpatía (en sentido etimológico) que le induce a la primera a sufrir lo que sufre la tercera: distinta de la primera persona, la tercera es un ser que efectivamente *vino en un asno,* cuya venida sigue prometiéndose *(el que vendrá)* pero cuyo advenimiento nunca se cumplió, ya que su remoto venir no fue más que un pasar:

Acaba de pasar sin haber venido.

— la tercera persona, objeto del discurso de la primera, coincide parcialmente con

la primera, la cual, cuando está hablando de sí, también es objeto de su discurso. La tercera persona, proyección y objetivación de la primera en cuanto propio objeto de su propio discurso, representa pues a un ser que ya existe *(el que vino,* pero ¿cómo explicar entonces que *vino en un asno?),* y cuya existencia llegará a cumplirse totalmente cuando se haya instalado en la tercera fase del desarrollo de la primera, y la haya sustituido completamente. Mientras no se haya verificado la sustitución, la tercera persona no se manifiesta sino de paso, y otra vez sólo pasa, pero sin haber venido todavía.

En la primera hipótesis, el no haber venido se resuelve en frustración de una esperanza definitivamente defraudada; en la segunda, el no haber venido todavía la tercera persona, no es más que un plazo que a la primera persona se le otorga, pero con la certidumbre desesperada de que un día fatal se han de cumplir el advenimiento de la tercera persona y la mortal coincidencia entre el estado «activo» de la voz poética, expresado por medio de la primera persona, y su estado definitivamente «pasivo» expresado por medio de la tercera persona gramatical. En ambos casos, no hay coincidencia y la disyunción sigue manifestándose a todos los niveles del texto.

Ésta viene explícitamente expresada en la segunda estrofa del poema, en un dístico que hace la suma de cuantas disyunciones acabamos de poner de relieve:

Acaba de *sentarse más acá,*
a un cuerpo de distancia de mi alma,

La falta de contemporaneidad que caracterizaba la asociación entre las siete operaciones (ya llevadas a cabo, o por terminar) a cargo de la tercera persona, y su definición como ser venidero, remotamente venido, pero no actual, se convierte aquí en imposible coincidencia espacial entre el alma de la primera persona y el ser de la tercera, midiendo entre ambas la frontera de un cuerpo. De haber podido sentarse — de haber llegado a sentarse *el que vino* en el alma del *Yo,* todo fuera diferente, y se cumpliera la doble promesa, esperanzada y mortal. Y tanto más cuanto que el semantema *sentarse* cobra en el discurso vallejiano un valor general de descanso anhelado, de reposo eterno y de bienestar, de un estarse por fin cómoda, psíquica y físicamente, que rebasa el sentido restricto de *tomar un asiento* o el más amplio de *instalarse:*

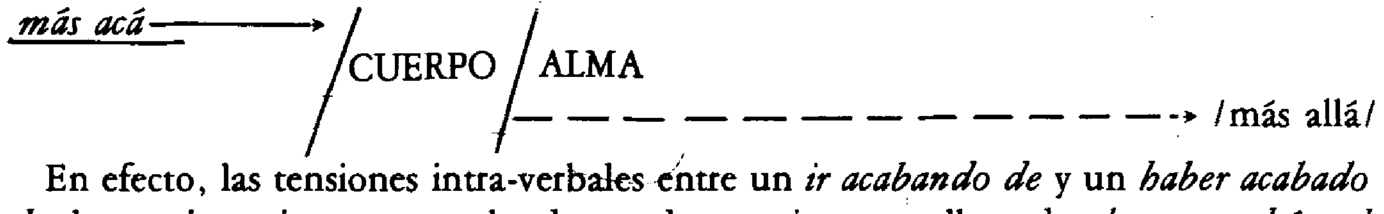
Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?
Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,
pero dadme
una piedra en que sentarme,
pero dadme
por favor, un pedazo de pan en que sentarme,
pero dadme,
en español
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,
y después me iré...
(«Rueda del hambriento»)

Obsérvese que cuando se nombra el reposo definitivo de la saciedad física y metafísica, el verbo, aunque remite a la primera persona, se conjuga en tercera persona, cobrando así un valor general: *dadME... algo de reposarSE.*

Por otra parte, el deíctico *más acá* se sitúa en el filo de dos tensiones contrarias que reproducen las tensiones textuales que forman la arquitectura del poema. Antes que

todo, *más acá* designa un movimiento centrípeto, un acercarse progresivo al «centro» constituido por la persona que habla y que así viene a ser el *terminus ad quem* de la tercera. Pero el deíctico implica inmediatamente su contrario, o mejor dicho el movimiento centrífugo que lleva al *más allá* y hace de la persona que habla el *terminus a quo*. Lo que en el poema hace surgir con toda evidencia el significado plenamente inmanente del deícitico es la disyunción cuerpo/alma: la materialidad del cuerpo es la que le prohibe al proscrito sentarse en el alma de la primera persona, y fusionarse con ella. Si no midiera entre la tercera persona y la primera el cuerpo de ésta, si coincidieran ambos seres, se daría completamente el paso de la inmanencia a la trascendencia, ora remitan a dos seres distintos las personas del poema, ora no sean más que un mismo ser único.

Está la clave del poema en este *sentarse a un cuerpo de distancia de mi alma*, expresión que parece entrar en relación de sinonimia o más bien de equivalencia con el verbo *pasar*, mientras que el hipotético +*sentarse en mi alma* hubiera entrado en relación de equivalencia con el *haber venido* final. El poema entero construye pues la radical oposición semántica entre *pasar* y *haber venido*, y nos obliga a rechazar la implicación: *no puede pasar alguien que no haya venido* que evocábamos anteriormente. El sentarse el proscrito *a un cuerpo de distancia de mi alma* no denota pero sí significa lo mismo que *Acaba de pasar sin haber venido. Sólo la identificación completa del proscrito con el Yo* podría permitir por fin el advenimiento de la trascendencia, bajo todas sus formas, y esencialmente su forma lingüística de aspecto verbal perfecto plenamente afirmado: el + *ha venido*, constantemente negado por el poema, equivaldría a la encarnación del proscrito en el *Yo*, en cuya alma tomara asiento, instalándose en los límites de su propio cuerpo. El deíctico *más acá* y su contexto inmediato nombran directamente el debate inmanencia/trascendencia que construye la trama conflictual del poema, en torno a la disyunción estrófica central y a la disyunción *cuerpo/alma:*



En efecto, las tensiones intra-verbales entre un *ir acabando de* y un *haber acabado de;* las tensiones intra-personales dentro de un mismo ser, llamado *el que vendrá* y *el que vino sin haber venido;* la impresión simultánea de una desunión y de una coincidencia entre la primera persona y la tercera; la separación del alma y del cuerpo; la ambigüedad del *pasar* que implica semánticamente un *haber venido* y poéticamente se opone irreductiblemente al *haber venido*, y que tanto significa en el plano del espacio como en el plano del tiempo, toda la arquitectura lingüística y estrófica del texto prefigura otras disyunciones y otras disyuntivas, de tipo léxico y semántico, que hace falta analizar y exponer en las líneas que siguen.

IV.— Trabajo semiótico: las «palabras habitadas»

La poética de Vallejo lleva a cabo un trabajo semiótico complejo, cuya configuración no tanto ostenta significantes de contenido extraño y combinaciones heterogéneas, co-

mo el mismo funcionamiento del significante. Cada poema analiza a su modo cómo funciona el significante dentro de su contexto inmediato, y simultáneamente, como «islote» que «va quedando» [10], desgajado del continente que lo engendró y del que sigue dando testimonio. Cada significante es portador de su sentido actual y de su sentido etimológico —léxico o poético—, y la trama del texto hace surgir, en un brote único y contradictorio o conflictual, ambos sentidos. Excusado es decir que el funcionamiento del significante, así concebido como todo autónomo y parte de un todo actual (el texto) y de cuantos «todos» pretéritos, de cuantos contextos remotos, su advenimiento puede convocar, es de extremada complejidad. Por otra parte, ningún poema vallejiano se deja reducir al descubrimiento —útil pero insuficiente— de los étimos literarios, poéticos o lingüísticos que él implica y trasciende a la vez.

— Dentro de su contexto inmediato, el significante aparece cargado de su contenido léxico más corriente que le confiere autonomía semántica y estatuto de «todo» semiótico. Pero, al mismo tiempo, adquiere al contacto de las palabras y las estructuras del contexto, y sobre todo de aquellas que parecen entrar en conflicto con él, un poder connotativo nuevo, que le enriquece restándole autonomía y convirtiéndole en «parte» del significante poético global. Buen ejemplo de ello es el breve paradigma formado en el poema por los significantes: *asno, animal, cola, infame paquidermo,* de perfecta coherencia semántica interna, ya que la serie forma un todo léxico innegable y evidente. Menos evidente es la relación con el contexto:

— *acaba de sentarse más acá... el que vino en un asno a enflaquecerme;*

— *acaba de darme... el pronombre inmenso que el animal crio bajo su cola;*

— *acaba de hacer al bien los honores que le tocan, en virtud del infame paquidermo...*

Sabiendo hasta qué punto es de férrea coherencia y lucidez (y en absoluto «absurda», como ha venido repitiendo cierto tipo de crítica) la poética vallejiana, me parece imprescindible apostar que la incomprensión de los textos de Vallejo se debe achacar siempre a la ignorancia o a la incompetencia del crítico o del lector, y no a una supuesta fantasía caótica o a un supuesto «superrealismo» del poeta.

Sabiendo también que la poética vallejiana es el producto y a la vez el motor de una constante interrogación sobre el funcionamiento del lenguaje y teniendo en cuenta cuanto se ha podido observar hasta aquí en el poema, me parece que aquello de que trata el texto, es de la *función general del nombre,* común o propio, y de su aptitud para designar y significar. Ahora bien, si se sigue atendiendo a la sola coherencia interna, inmanente, del poema, los tres nombres *asno, animal* y *paquidermo* se presentan en sintagmas perfectamente «definidos» o determinados: *el que vino en un asno, que el animal crio bajo su cola, en virtud del infame paquidermo.*

Esos tres nombres comunes, si bien imponen una imagen (precisa en el caso de *asno,* completamente abstracta en el caso de *animal,* o plural y diversificada en el de *paquidermo,* rinoceronte, cocodrilo, elefante o hipopótamo, por ejemplo), también imponen la convicción de que no se trata de cualquier animal, ni de cualquier asno, ni de un paquidermo cualquiera. Por otra parte, se impone, cada vez más fuerte, la certi-

[10] Cf. Trilce *I y su comentario en Co-Textes, n.º 10.*

dumbre de que el sentido debe originarse en el paradigma completo, y en la relación, por ahora misteriosa y oculta, que vincula recíprocamente al asno con el paquidermo y el animal. La hiper-determinación de los tres nombres comunes —definidos por su entorno gramatical y léxico, y por su pertenencia a un sistema completo y coherente— invita, pues, a suponer que esos nombres no designan a cualquier individuo de las tres series *asno, animal, paquidermo,* sino al *Asno* en que vino «el que»; al *Animal* capaz de criar un pronombre inmenso bajo su cola; y al *Paquidermo* cuya infamia archisabida le obliga «al que» a rendirle al *Bien* los honores debidos. Nuestros tres nombres comunes se supone ahora que funcionan como tres nombres propios.

— La segunda parte de la demostración semiótica la va a introducir el enunciado de un axioma: en la poética de Vallejo, *el significante es nombre propio,* dentro de su contexto *inmediato y actual, de lo que como nombre común designaba* en su contexto *original, ahora pretérito.*

La dificultad estriba en que, siendo esos nombres específicos y propios de unos seres hiper-determinados dentro de su contexto, se nos presentan aquí bajo forma de nombres comunes que también pueden funcionar como tales, dentro de su contexto inmediato, el poema. En efecto, el ser que pasa, se sienta o se instala, de pie o sentado, expresa, da, hace, pone y otra vez pasa, pudo llegar en un asno; el infame paquidermo se opone al bien por su infamia precisamente, y la actividad genética del animal puede generar metonímicamente un ser cuyo sustituto lingüístico es *el pronombre inmenso.* Otros *Poemas Humanos* proporcionan ejemplos en los que intervienen el asno, el animal y el paquidermo.[11] Sin embargo, los integran sistemas significantes a veces distantes del que se nos ofrece aquí. Es preciso, pues, reconstruir el referente remoto apuntado por los nombres propios/comunes del texto.

El que esté preñado el discurso poético vallejiano de una sintaxis, un tono y palabras que remiten directamente al conjunto profético-familiar, bíblico y evangélico de las Escrituras, es un hecho harto conocido y que se ha demostrado ampliamente [12]. El poema estudiado constituye un testimonio más, pero su análisis demuestra al mismo tiempo que las inquisiciones bíblicas no son sino una etapa en el descubrimiento del sentido del texto.

La oposición entre el *bien* y *el infame paquidermo,* por ejemplo, y sobre todo la afirmación de que la enigmática tercera persona *le hace al bien los honores que le tocan / EN VIRTUD del infame paquidermo,* orientan la lectura del poema hacia una valoración o una estimación de la expresión *en virtud de.* En efecto, la tercera persona acata al bien, le venera y honra, a consecuencia precisamente del *infame paquidermo,* cuyo ser y existencia le obligan literalmente a hacerle al bien los honores debidos. Ahora bien, fue la figura doble, terrena y acuática, de un monstruo paquidermo la que invocó Jehová para convencer a Job, harto de sufrir y padecer, de que tenía que someterse a su voluntad sin rebelarse jamás. En su demostración, Jehová eligió, como argumento

[11] Cf. *Piensan los viejos asnos», «Fue domingo en las claras orejas de mi burro» y «Telúrica y magnética», por ejemplo.*

[12] *En particular por Roberto Paoli, en* «España, aparta de mí este cáliz», *en Angel Flores,* Aproximaciones a César Vallejo, *vol. 2, p. 349, New York, 1971, y cuantos críticos se interesaron por la elaboración del lenguaje poético de Vallejo y por su ideología.*

decisivo e infalible, la impotencia de Job frente a la terrífica potencia del Mal, representado por su doble animalización en *behemot* y *leviatán:*

Job:

40 15 He aquí ahora *behemot,* el cual hice
como a ti;
Hierba come como buey.

16 He aquí ahora que su fuerza está en sus *lomos,*
y su vigor en los músculos de su vientre.
Su *cola* mueve como un cedro,
Sus huesos son fuertes como bronce,
y sus miembros como barras de hierro...
...

41 1 ¿Sacarás tú al *leviatán* con anzuelo,
O con cuerda que le eches en su lengua?

2 ¿Pondrás tu soga en sus narices,
y horadarás con garfio su quijada?

3 ¿Multiplicará él ruegos para contigo?
¿Te hablará él lisonjas?

4 ¿Hará pacto contigo
para que lo tomes por siervo perpetuo?
...

7 *¿Cortarás tú con cuchillo su piel*
o con arpón de pescadores su cabeza?
...

15 *La gloria de su vestido son escudos*
fuertes,
cerrados entre sí estrechamente.

16 *El uno se junta con el otro;*
Están trabados entre sí, que no se pueden
apartar.
...

26 Cuando alguno lo alcanzare,
Ni espada, ni lanza, ni dardo, ni
coselete durará.

27 *Estima como paja el hierro,*
y el bronce como leño podrido.

28 *Saeta no le hace huir;*
Las piedras de la honda le son como
paja.

29 *Tiene toda arma por hojarasca,*
y del blandir de la jabalina se burla.
...

41 1 Respondió Job a Jehová y dijo:

2 Yo conozco que todo lo puedes,
y que no hay pensamiento que se esconda de ti.
...

6 Por tanto me aborrezco,
y me arrepiento en polvo y ceniza.
...

10 Y quitó Jehová la *aflicción* de Job,
cuando él hubo orado por sus amigos...

El sintagma vallejiano, *el infame paquidermo,* es pues la cifra moderna de los versículos del *Libro de Job;* es la «traducción» densa pero *literal* que nombra globalmente al doble monstruo bíblico. *Infame paquidermo* es el nombre común-propio, específico, del Mal en cuanto representación animalizada doble en *behemot-leviatán.* En ese nombre común-propio, el adjetivo *infame* nombra el Mal, por medio de su calificación esencial, y *paquidermo* nombra literalmente, por medio de una figura etimológica, la piel de metal infranqueable del Mal, su fuerza invencible, *la gloria de su vestido.* El sintagma no remite a ningún rinoceronte, hipopótamo, cocodrilo ni elefante, sino al significado literal de *paquidermo:* de piel gruesa y dura. Nombra también directamente, como lo hace el nombre propio, a un ser bien definido: el Mal, testigo último y definitivo de la omnipotencia de Dios, y nombra a los dos nombres ya citados del Mal animalizado. Convencida de su impotencia frente a esas fuerzas desmesuradas la tercera persona venera al Bien (nombre propio de la calificación esencial de Dios) rindiéndole los honores que ineluctablemente le tocan. Pero, recordemos el análisis anterior, o está a punto de acabarse esa veneración, o se acabó hace un breve instante.

Otro nombre común que, al designar un ser definido, indentificable y conocido, funciona como nombre específico o propio, es el *asno* de la segunda estrofa.

Venir en un asno es algo tan sorprendente en la economía semántica del poema como fue la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, según los relatos evangélicos:

En *San Mateo:*

21 1 ...Jesús envió dos discípulos
2 diciéndoles: Id a la aldea que está enfrente
de vosotros, y luego hallaréis *una asma atada*
y *un pollino* con ella; desatadla y traédmelos...
4 Todo esto aconteció *para que se cumpliese lo*
dicho por el profeta cuando dijo:
5 Decid a la hija de Sion:
He aquí, tu Rey *viene* a ti,
Manso, y *sentado sobre una asna,*
sobre un pollino, hijo de animal de carga.
6 Y los discípulos fueron, e hicieron como Jesús
les mandó;
7 Y trajeron *el asna* y *el pollino,* y pusieron sobre ellos sus mantos; *y él se sentó encima...*
11 Y la gente decía: Este es Jesús el Profeta,
de Nazaret de Galilea.

San Marcos:

11 1 Cuando se acercaban a Jerusalén, junto a Betfagé
y a Betania, frente al Monte de los Olivos,
Jesús envió dos de sus discípulos,
2 y les dijo: Id a la aldea que está enfrente de
vosotros, y luego que entréis en ella, hallaréis un *pollino* atado, *en el cual ningún hombre*
ha montado; desatadlo y traedlo...
7 Y trajeron el *pollino* a Jesús, y echaron sobre
él sus mantos, y *se sentó sobre él...*

9 Y los que iban delante, y los que venían detrás,
daban voces, diciendo: ¡Hosanna! *¡Bendito el que*
viene en nombre del Señor!
10 ¡Bendito el reino de nuestro padre David que
viene! ¡Hosanna en las alturas!

San Lucas:

19 30 ...diciendo: Id a la aldea de enfrente, y al
entrar en ella, hallaréis un *pollino* atado,
en el cual ningún hombre ha montado jamás;
desatadlo y traedlo...
35 Y lo trajeron a Jesús; y habiendo echado sus
mantos sobre el *pollino,* subieron a Jesús encima...
38 ...¡Bendito el rey que *viene en el nombre del*
Señor, paz en el cielo y gloria en las alturas!

y *San Juan:*

12 12 El siguiente día, grandes multitudes que habían venido
a la fiesta, al oír que Jesús venía a Jerusalén,
13 tomaron ramas de palmera y salieron a recibirle
y clamaban:
¡Hosanna! ¡Bendito *el que viene en el nombre*
del Señor, el Rey de Israel!
14 Y halló Jesús un *asnillo,* y montó sobre él, como
está escrito:
15 No temas hija de Sion;
He aquí tu Rey *viene,*
Montado sobre un pollino de
asna.

La cosa queda clara, y la extensión de las citas surte efecto: *el que vino en un asno* puede ser el nombre o el sobrenombre que puede definir a Jesús por uno de los episodios de su vida, por uno de sus rasgos específicos y definitorios, como hacen los nombres en general:

> ...ay unas palabras o nombres que se aplican a muchos y se llaman nombres comunes, y otros que son propios de sólo uno, y éstos son aquellos de quien hablamos agora. En los quales, quando de intento se ponen, la razón y naturaleza dellos pide que se guarde esta regla: que pues han de ser *propios,* tengan *significación de alguna particular propiedad y de algo de lo que es propio a aquello de quien se dizen;*

(Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo,* ed. de C. Cuevas, Cátedra, 1984, n.° 59, p. 158, 159).

Se aclara entonces el primer nombre que aparece en el poema: *el que vendrá* designa a Jesús en cuanto Mesías, o prometido; y se ilumina también amargamente el último verso:

> Acaba de pasar *sin haber venido,*

que constata desesperadamente que el Reino de Dios nunca llegó y Cristo nunca volvió a estar entre los hombres.

La doble definición onomástica *el que vendrá/el que vino en un asno* pero *sin haber venido* condensa o abrevia potentemente el doble mensaje bíblico-evangélico y su fracaso actual.

En su edición crítica de *Poemas Humanos* (Clásicos Castalia, n.° 159), Francisco Martínez García indica en la nota 20 (p. 149):

El poema tenía en la primera redacción dos versos más que Vallejo tachó; eran éstos:

no me olvide, en pasado, cuando torne,
recuérdeme, en futuro, cuando pártase.

versos que confirmaban, tal vez con demasiada insistencia, la identidad del ser no sólo aludido, sino nombrado por *una particular propiedad suya.*

A la luz del contexto evangélico, texto que constituye el étimo poético-espiritual del poema de Vallejo, también se explica el adjetivo *proscrito,* que encabeza el segundo verso del poema. *Proscrito* nombra, bajo forma de adjetivo de valor adverbial, la manera cómo ha de pasar, o de venir, o de volver El prometido, Mesías, Jesús, Hijo del hombre. La *Epístola* paulina *a los Tesalonicenses* anuncia:

5 2 Porque vosotros sabéis perfectamente que el
día del Señor *vendrá así como ladrón* en la noche...
...
4 Mas vosotros, hermanos, no estáis en tinieblas,
para que *aquel día os sorprenda como ladrón.*

En cuanto al adverbio criminalmente, parece explicar, sustituyéndolo en el poema, el implícito +*proscritamente,* palabra tan insegura y versátil, tan poco usada, que su fisismo incierto tiende a tropezar fijándose en un sorprendente y paronímico +*procristamente* que nos daría la clave del poema si otros elementos literales —y no inventados como es él— no nos la diesen. *Criminalmente* también condena irrevocablemente la frustración individual y universal frente al fracaso del mensaje evangélico: lo que es criminal es que se esté acabando la esperanza de un mundo mejor, es que esté agonizando por segunda vez la esperanza; y si ya pasó, si ya acabó, pues también es criminal la muerte definitiva de la fe y de la esperanza.

Siendo pues, la materia del poema, una reflexión sobre el nombre y su funcionamiento, el texto vallejiano podría ser, entre otras posibilidades, una como transcripción moderna de *Los nombres de Cristo.* En efecto, Cristo es:

— en cuanto Mesías: *el que vendrá,*

— en cuanto «ladrón»: *proscrito, criminalmente,*

— en cuanto profeta que entró triunfalmente en Jerusalén: *el que vino en un asno,*

— en cuanto muerto y resucitado: *lívido,*

— en cuanto venido a restaurar el reino de Dios: *acaba de sentarse de pie,* lívido.

— en cuanto mensajero de Dios, sometido a su voluntad: *acaba de hacerle al bien los honores que le tocan.*

— en cuanto depósito de la esperanza y víctima propiciatoria: *por lo soñado... en él matado.*

— en cuanto muerto en la Cruz: *su segunda aflixión, su tercer sudor.*

En su edición citada, F. Martínez García señala también que:

en la primera redacción, mecanografiada, Vallejo escribe *aflicción;* luego corrige y fija *aflixión; (op. cit.,* p. 149)



César Vallejo. Bronce de José de Creft

El sentido de la modificación es inequívoco y la grafía impuesta es signo del importante trabajo de producción del sentido operado sobre el significante, en una simbiosis total del contenido léxico, de las connotaciones literarias y sagradas, y de la materialidad gráfica y significativa de la palabra. El significante nuevo *aflixión* se desdobla en dos vertientes y permite dos lecturas: la vertiente fónica permite que se oiga, en lectura a media voz, el parónimo y sinónimo aflicción, y la configuración gráfica, innovada, permite que se perciba visualmente el sufijo *-ixión* de *crucifixión,* el griego *xristos,* y la misma figura de la *cruz:*

La X ha sido letra distinguida por la figura; pues teniéndola por lo común semejante a la Aspa X, que tiene la forma de la Cruz, se pueden contar de ella las maravillas que refiere el P. Juan de Torres en su Philosophía Moral...
(Dicc. de Autoridades).[13]

Queda por aclarar en la misma perspectiva la tercera estrofa del poema:

Acaba de darme lo que está acabado,
el calor del fuego y *el pronombre inmenso*
que el animal crio bajo su cola.

Animal es el apelativo con que el discurso vallejiano designa corrientemente al hombre, en alternancia con otros nombres que lo definen en su dimensión fisiológica y su pertenencia al orden de los seres vivos y a la especie animal. He aquí unos ejemplos.

En */Hasta el día en que vuelva.../* la última estrofa afirma la grandeza del hombre en su total y desesperada humildad:

Hasta el día en que vuelva y hasta que ande
el animal que soy, entre sus jueces,
nuestro bravo meñique será grande,
digno, infinito dedo entre los dedos.

En *Epístola a los transeúntes:*

Reanudo mi día de *conejo,*
mi noche de *elefante* en descanso.

En */Pero antes que se acabe.../,* el Yo se dirige a su alter-ego:

21 (¿Me percibes, *animal?*
¿me dejo comparar como tamaño?
No respondes y callado me miras
a través de la edad de tu palabra...)

En */Quisiera hoy ser feliz de buena gana.../:*

16 Hermano persuasible, camarada,
padre por la grandeza, hijo mortal,
amigo y contendor, *inmenso documento de Darwin:*

/Considerando en frío.../ es más explícito todavía:

[13] *Me parece poco probable la hipótesis que formulo aquí de una alusión a Ixión, perceptible en la configuración de afl-ixión, concebida como palabra-ómnibus.*

Considerando en frío, imparcialmente,
que el hombre es triste, tose, y sin embargo
se complace en su pecho colorado;
que lo único que hace es componerse
de días;
que es *lóbrego mamífero y se peina...*
...
Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, *me da con su tristeza en la cabeza...*

La ambigüedad del hombre aparece, una vez más, en /*Oye a tu masa, a tu cometa. .*/:

¿La muerte? ¡Opónle todo su vestido!
¿La vida? ¡Opónle parte de tu muerte!
Bestia dichosa, piensa;
dios desgraciado, quítate la frente.
Luego, hablaremos.

y también en /*Quiere y no quiere su color mi pecho...*/:

y no quiere y sensiblemente
no quiere aquesto *el hombre;*
no quiere estar en su alma
acostado, en la sien latidos de asta,
el bimano, el muy bruto, el muy filósofo.

Otro ejemplo:

Tengo un miedo terrible de ser un animal
de blanca nieve, que sostuvo padre
y madre, con su sola circulación venosa,
y que, este día espléndido, solar y arzobispal,
día que representa así a la noche,
elude este animal estar contento, respirar
y transformarse y tener plata.

Sería pena grande
que fuera yo tan hombre hasta ese punto.
...
Un disparate... En tanto,
es así, *más acá de la cabeza de Dios,*
en la tabla de Locke, de Bacon, *en el lívido pescuezo*
de la bestia, en el hocico del alma.

Y, último ejemplo, el que ofrece *El alma que sufrió de ser su cuerpo:*

Tú sufres, tú padeces, y tú vuelves a sufrir horriblemente,
desgraciado mono,
jovencito de Darwin,
alguacil que me atisbas, *atrocísimo microbio.*
...
¡Pobre mono!... ¡Dame la pata!... No. *La mano,* he dicho.

Ahora bien, en los Evangelios, Cristo es «*el que es y que era y que ha de venir*» (Apocalipsis); «*el que viene en nombre del Señor*» (San Juan); «*el que viene en el nombre del Señor*» (San Marcos), y es a la vez el Hijo del Hombre: «*porque el Hijo del Hombre*

ha venido para salvar lo que se había perdido» (San Marcos); *«velad, pues, porque no sabéis el día ni la hora en que el Hijo del Hombre ha de venir»*.

Los elementos: /viene en nombre de.../, /hijo del hombre/, /ha de venir.../ forman las propiedades particulares del referente y el texto de Vallejo traduce o declara esas propiedades atendiendo a un doble criterio: el de la reflexión lingüística y el de la autorreferencia poética, que es también reflexión, reflejándose constantemente en sí misma la escritura vallejiana. Es así como *venir en nombre de,* tantas veces repetido por los evangelistas, define literalmente, y con toda propiedad el tipo de vocablo llamado *pro-nombre,* y Cristo tanto es pro-nombre de Dios como Hijo del Hombre, Hijo del *animal* que bajo su cola le crio y engendró. En consecuencia, la tercera persona le da a la primera algo que está completamente terminado y ya no tiene vigencia ni validez:

> *Acaba de darme lo que está acabado,*
> el calor del fuego *y el pronombre inmenso*
> *que el animal crio bajo su cola.*

Hacer de «pronombre inmenso» el significante poético y metonímico —relacionado con la función lingüística del nombre y de su sustituto— de la función esencial de Cristo, implica un trabajo de condensación y transposición del continente bíblico-evangélico cifrado en un sintagma enigmáticamente luminoso. En los versos del discurso vallejiano late aún la voz de San Juan:

Testigos de Cristo:

> 43 *Yo he venido en nombre de mi Padre* y no me recibís...

Jesús, el pan de vida:

> 38 Porque he descendido del cielo, *no para hacer mi voluntad, sino la voluntad del que me envió.*

A donde yo voy, vosotros no podéis venir.

> 28 Les dijo pues Jesús: Cuando hayáis levantado la *Hijo del Hombre,* entonces conoceréis que yo soy, y que *nada hago por mí mismo,* sino que *según me enseñó el Padre, así hablo.*

Y la simpatía del Yo para con la tercera persona es la que une a las dos víctimas de un destino impuesto, ineluctable, destino forjado y deseado en ambos casos por el p/Padre.

Nadie mejor que Fray Luis de León *(op. cit.,* p. 166-167) supo aplicar una prosa sublime al *Nombre* y a aquel que venía en nombre del Nombre:

/de Dios/ Pero assí nos está presente que en esta vida nunca nos es presente.

Quiero dezir que está presente y junto con nuestro ser, pero muy lexos de nuestra vida y del conoscimiento claro que nuestro entendimiento apetece. Por lo qual convino, o por mejor dezir, fue necessario, que entre tanto que andamos peregrinos dél en estas tierras de lágrimas, ya que no se nos manifiesta *ni se junta con nuestra alma su cara,* tuviéssemos en lugar della, en la boca, *algún nombre y palabra,* y en el entendimiento, alguna *figura suya,* como quiera que ella sea imperfecta y escura, y como San Pablo llama, *enigmática.* Porque *quando bolare* desta cárcel de tierra en que agora *nuestra alma,* presa, trabaja y affana (...), *él por sí y sin medio de otra tercera imagen estará junto a la vista del alma;* y *no será entonces su nombre otro que él mismo* en la forma y manera que fuere visto; y cada uno *le nombrará con todo lo que viere y conociere dél,* esto es, *con el mismo EL,* assí y de la misma manera como le conosciere...

Y finalmente, *este nombre secreto* que dize San Juan, *y el nombre con que entonces nombraremos a Dios, será todo aquello que entonces en nuestra alma será Dios...*

A la luz de todo cuanto acabamos de observar, nuestra conclusión provisional será la siguiente:

El poema de Vallejo repite seis veces (¿las últimas siete palabras de Cristo vueltas a lo moderno, a lo poético y en primera persona vallejiana?) el fracaso del mensaje bíblico-evangélico: la venida del Reino de Dios en la tierra no ha tenido lugar, y el «pronombre inmenso» de Dios, su Hijo, no hace más que acabar de pasar. Aunque los verbos niegan la trascendencia aspectual *(sin haber venido),* aunque el deíctico *más acá* la niega también, así como la disyunción cuerpo/alma, aunque no se da el paso de la inmanencia a la trascendencia, por no llegar a coincidir primera y tercera persona, hemos contravenido la ley de la inmanencia en lo que toca a la cuestión del nombre. El cómo significan los nombres nos ha incitado a practicar una lectura del poema que trascienda su inmanencia y busque, en palabras *habitadas,* el contexto que las nutre, iluminando su sentido.

Sin embargo, de ninguna manera puede considerarse la lectura que se acaba de hacer como satisfactoria: harto más dificultosa es la lectura inmanente del poema, y mientras no se haya intentado, no se habrá respetado la opacidad de la letra y su significancia.

V.— Los poderes de la literalidad

La lectura que se acaba de proponer se funda en la hipótesis de una heterogeneidad radical entre primera y tercera persona: al Yo que habla en nombre propio y que habla de *el que,* se opone pues, el proscrito, identificable como *el día del Señor* (San Pablo) encarnado definitivamente en la persona del *Hijo.* El poema constata el fallo de la profecía mesiánica y el no cumplimiento del advenimiento del Reino de Dios entre los hombres. Tal fallo también tiene un valor performativo: la interpretación fundada en el fracaso del mensaje de las Escrituras, es tan ineficiente, tan ilusoria como la promesa defraudada. Comprender la impotencia del mito cristiano es comprender también la insuficiencia de la lectura fundada en el mito cristiano. Es éste otro aspecto de lo que llamamos «arsenal del trabajo»: expresar la frustración es hacer de la frustración uno de los motores activos de la construcción del sentido, de modo que el lector se sienta realmente frustrado en el momento en que acaba de «entender» el poema: creyendo él haber llegado al «espíritu» del texto, se da cuenta de que se le escapa la «letra».

La letra del poema está henchida de palabras que pertenecen a las Escrituras sagradas, pero entre las Escrituras y el poema media nada más que la escritura vallejiana en su conjunto y en sus manifestaciones más decisivas. Un texto, clasificado entre los *Poemas en prosa,* pero en verso, puede servir como vínculo trans-textual entre ambos *Testamentos* y el poema «Acaba de pasar el que vendrá...». El mismo poema enlaza a la primera persona con la tercera, permitiendo que se averigüe la posible identificación entre ambas personas y el desdoblamiento de la primera en agente, expresado por morfemas de primera persona, y en objeto de su propio discurso, expresado por morfemas de tercera persona.

Se trata del poema «Lomo de las sagradas escrituras» cuyo título ya implica la «vallejización» de los Libros sagrados:

> Sin haberlo advertido jamás exceso por turismo
> y sin agencias
> de pecho en pecho hacia la madre unánime.
>
> Hasta París ahora *vengo a ser hijo.* Escucha
> Hombre, *en verdad te digo que eres el Hijo Eterno,*
> pues para ser hermano tus brazos son escasamente iguales,
> y tu malicia para ser padre, es mucha.
>
> La talla de mi madre moviéndome por índole de movimiento
> y poniéndome serio, *me llega exactamente al corazón:*
> pensando cuanto cayera de vuelo con mis tristes abuelos,
> mi madre me oye en diámetro callándose en altura.
>
> Mi metro está midiendo ya dos metros,
> mis huesos concuerdan en género y en número
> y *el verbo encarnado habita entre nosotros*
> *y el verbo encarnado habita al hundirse en el baño,*
> *un alto grado de perfección.* [14]

El poema construye una triple identificación, que se ha de tener en cuenta simultáneamente cuando se lee «Acaba de pasar...:» sabiendo que Cristo es el Hijo eterno y el Verbo encarnado, afirmando el poema que el Hombre es el Hijo eterno, y que el Yo poético adviene o viene a ser hijo, cada hombre es un Cristo, y el YO que es hombre es también un Cristo. El último poemario *España, aparta de mí este cáliz,* opera la misma identificación. El discurso poético vallejiano no se limita a proclamar la triple identidad (fundada en el mismo destino mortal impuesto) entre el Yo, el hombre y Cristo, sino que la pone en obra, y no sólo hace de ella lo que *dice* el texto sino también lo que obra, lo que *hace.* A la triple identificación en efecto, se adjunta una red de relaciones de tipo metonímico entre los tres seres, un intercambio libre y recíproco de particularidades y propiedades, ya que estas últimas si pertenecen a uno de los tres, también son de cada uno. Esas propiedades, regidas igualmente por el orden metonímico, existen de por sí, pero sobre todo evocan y nombran infaliblemente la totalidad del ser que caracterizan parcialmente, por una de sus particularidades. Por ejemplo, en el caso que nos interesa, la expresión *el que vino en un asno* designa directamente la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, y por metonimia a Jesús, así caracterizado por un episodio de su vida. Pero la poética de Vallejo establece una identidad entre Jesús y el hombre en general, ser crístico por excelencia; si la tercera persona del poema designa a un ser ajeno a la persona que está hablando, esa tercera persona puede nombrar a cualquier individuo, objeto del discurso de la primera; este individuo, cualquie-

[14] *El primer verso del poema plantea un problema que está aún por resolver: «Sin haberlo advertido jamás exceso por turismo», con la palabra* exceso, *que si bien es sustantivo, también podría suponerse que funciona como un verbo, un neologismo verbal, algo forzado, fundado en un juego de vocablos. Ya que el poema declara globalmente que el poeta ha venido a París a cumplir su destino mortal de Hijo eterno, condenado por el Padre que le dio la vida para tomársela de nuevo, podríase pensar que la forma* exceso *funciona como primera persona de un hipotético e inaudito* ex-cesar, *paronímico de* ex-César, *que en presente de indicativo, conjugaría el estarse muriendo incesante, el irse saliendo poco a poco de los límites de su ser, nombrado César, en un viajar continuo e inexorable de «turismo sin agencias». No estoy nada convencida de la validez de mi sugestión, y confieso mi total impotencia frente al verso citado.*

ra que pueda ser, es un Cristo, por haber nacido para morir; en consecuencia, *el que vino en un asno* no significa que este individuo cualquiera haya llegado efectivamente en un asno: sólo significa que, siendo él mismo un Cristo, cualquier elemento que haya pertenecido a Jesús o a un episodio de su vida, le puede definir perfectamente con tal que se tenga presente en la memoria el discurso vallejiano en su conjunto, con tal que se mantenga la premisa de la identidad: Hombre = Cristo, y con tal que se aplique la dinámica del motor metonímico, sólo capaz de hacer que se fusionen elementos en apariencia heterogéneos y sin vínculo inmediatamente perceptible.

En primera lectura, pues *el que* es Jesús, y el poema enuncia las siete últimas estrofas de su paso ideológico y mítico por el mundo, y su desaparición definitiva. En segunda lectura, *el que* es el Hombre en general, cuyo advenimiento o nacimiento se reitera y promete sin cesar, cuya llegada al mundo también fue triunfal y feliz, pero cuyo paso se llena de amargura y desesperación, con la convicción de la muerte y el azaroso destino del más allá. Habiendo cumplido, y después de haberle venerado y honrado al Bien, contra las terribles fuerzas del Mal, después de haberse sentado, de haber dudado, de haberle comunicado al *Yo* su dolor intrínseco y fundamental, el Hombre está condenado a pasar: ni el Reino de Dios vino a estar entre los Hombres, ni el Reino del Hombre parece haber podido asentarse entre ellos. Y peor, todavía, a pesar de una simpatía afectiva, moral y física, nunca llega el Hombre a encajar dentro de los límites corporales del *Yo:* la identidad afirmada nunca llega a ser coincidencia total y perfecta. Cada individuo permanece en una soledad absoluta, irremediable, cualquiera que pueda ser la solidaridad afirmada y asentada de un individuo a otro. Por otra parte, el contraste infecto/perfecto que estructura la arquitectura verbal y aspectual del poema, concierne igualmente las dos lecturas propuestas. Cada una de ellas puede hacerse en infecto o en inmanencia y en perfecto o en trascendencia, sin que ello impida otras combinaciones posibles: por ejemplo el paso del Mesías por el mundo de los hombres, puede considerarse perfecto, o sea totalmente acabado y sin ninguna esperanza de volver a manifestarse, puesto que, habiendo él pasado completamente, le es imposible *venir* realmente, y menos todavía *haber venido.* En cuanto a la segunda lectura, y considerando ahora que el poema trata del hombre, podemos desdoblar la interpretación en: lectura en perfecto, trascendente, si se trata de un hombre particular, un individuo que pasó sin detenerse, y lectura en infecto, inmanente, si se trata del Hombre en general, cuyo paso se está acabando, y cuyo advenimiento se niega amargamente: la identificación de este hombre, de raíz e ideología cristiana, con el *Hombre nuevo* de las Escrituras, venido con Cristo en lugar del *Hombre viejo,* significaría juntamente la nostalgia de una pérdida y la fe en el advenimiento de un tercer tipo de hombre, que el poema implicita: el hombre marxista.

En tercera lectura, *el que,* como ya dijimos, puede ser la proyección y objetivación del YO en cuanto objeto de su discurso. Otra vez, cabe aplicar las ecuaciones propuestas por la poética vallejiana. El YO se despoja de aquella parte de sí mismo *(el que)* que le asemejaba a un cristo laico, y tenía todas las propiedades del Mesías. En lectura trascendente o en perfecto, ya pasó, se sentó, dio, expresó, hizo y puso el *YO/EL que,* ahora completamente pretérito y caduco, para dejar paso a un YO que el poema no define, y otra vez podría encarnar a un *tercer desarrollo,* marxista, después de haber

sido judeo-cristiano. Pero también podría leerse una vez más el poema en infecto, en inmanencia: en cuanto ser completamente pasivo, y condenado a muerte por el mero hecho de haber nacido y existir, el Yo constata que él se está yendo, que todo cuanto hace (pasar, sentarse, dar, expresar, hacer, poner, pasar) no es sino un irse yendo, un irse acabando, sin poderse sentar nunca, sin poder llegar a coincidir consigo mismo. Desdoblándose en su propia y viva enunciación y en el enunciado de su irse acabando, el YO está mirándose como en un espejo, y viendo simultáneamente cómo él mismo, preñado de su condición de hombre y de su destino de cristo, acaba de pasar, o está acabando de pasar.

El poema de Vallejo cumple con la función esencial del arte: lo que se llama un efecto acumulativo, la coincidencia y fusión de cuantas lecturas e interpretaciones puede abarcar el receptor, y suscitar la letra del texto. Otro poema, «Poema para ser leído y cantado», parece ostentar la misma estrategia del cúmulo de sentidos y significados:

Sé que hay una persona
que me busca en su mano, día y noche,
encontrándome, a cada minuto, en su calzado.
¿Ignora que la noche está enterrada
con espuelas detrás de la cocina?

Sé que hay una persona compuesta de mis partes,
a la que integro cuando va mi talle
cabalgando en su exacta piedrecilla.
¿Ignora que a su cofre
no volverá moneda que salió con su retrato?
....

Y son muchos los versos y estrofas en que se da un desdoblamiento del YO poético.

El poema que acabamos de analizar no es más que un caso particular de la asombrosa potencia integradora de la poética vallejiana: todos los textos están preñados de inter o transtextualidad; todos los textos están llenos de la total historia del discurso poético; pocos ostentan con tanto vigor y tanta complejidad la presencia y la validez simultáneas de los sentidos construidos por los textos ajenos integrados por el poema y por el texto del propio poema. Vimos como los sintagmas *el que vendrá, el que vino en un asno, el infame paquidermo,* por ejemplo, funcionan como verdaderos nombres *propios* que nombran a unos seres determinados, por medio de una propiedad particular que los identifica. Y nos fue necesario volver a las Escrituras para comprender cada uno de los sintagmas. Ahora bien, sin desasirnos del punto de apoyo semántico de la Biblia y de los Evangelios, sin abandonar pues, la interpretación por medio de un texto exterior al poema pero integrado por él, nos hemos dado cuenta de que las particularidades así enunciadas, lejos de aplicarse a un ser único, podían en virtud de leyes poéticas específicas, intrínsecas, caracterizar a cualquier individuo, e incluso a la primera persona. En efecto, un destino común asemeja a cualquier individuo y a la primera persona, a la figura arquetípica y mítica del Hijo, nacido para ser sacrificado y morir. Las propiedades particulares se convierten ahora en propiedades compartidas, comunes, y los que llamábamos, hace poco, «nombres propios», vemos que son en realidad, tal y como los actualiza el poema, nombres comunes: comunes por aplicarse a todos pero nombrando una cualidad bien definida, particular, específica, como suelen hacer los nombres propios.

Es dialéctica y es marxista la poesía de Vallejo por esa tensión, ese esfuerzo constante de integración del pasado por el presente, de sus contextos por el texto y de la trascendencia por la inmanencia. Todo co-existe en un poema vallejiano, todo es co-presente, y el sentido global nace de la permanencia de los significados distintos y a veces conflictuales convocados por el texto. Si *social* significa en los escritos teóricos de Vallejo (cf. *supra): común a todos,* entonces comprendemos que en «El duelo entre dos literaturas» *(El arte y la revolución,* ed. cit., p. 97), Vallejo defina así la literatura «proletaria»:

¿Cuáles son los más saltantes signos de la surgente literatura proletaria? El signo más importante está en que ella devuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un substractum colectivo nuevo, más exuberante y más puro y dotándolas de una expresión y de una elocuencia más diáfanas y humanas.

Uno de los procedimientos capaces de devolverles a las palabras su *contenido social universal* consiste precisamente en hacer de cada nombre común un nombre propio, que con toda propiedad y plenamente nombre seres y objetos por sus propiedades inconfundibles, y en hacer de ciertos nombres propios nombres comunes o universales, capaces de nombrar (por la particular propiedad que definió a un ser único) a todos sin excepción.

En un texto fundamental *(El arte y la revolución,* p. 65), Vallejo parece definir su propio trabajo poético, pero aplicando su análisis a «Mi retrato a la luz del materialismo histórico»:

Un retrato ha de contener en esencia a una vida, es decir, *la personalidad infinita, la figura pasada, presente y futura, en fin, el rol integral de una vida.* El artista hurgará el misterio de esa vida, *descubrirá su sentido permanente y cambiante* de belleza y lo hará sensible en líneas, colores, planos, movimientos, masas, direcciones. Un retrato es, pues, la revelación de una vida, de principio a fin de trayectoria. *Un retrato es dato de oráculo, cifra de adivinación, explicación del misterio, excavación de la fábula. [...]*

Pero la creación del retrato, como todas las creaciones, tiene su heroicidad. *Esta heroicidad radica en una lucha entre el infinito de un ser* o sea su carácter, que es descubierto y revelado por el artista, *y la ubicación de ese ser en un espacio y tiempo circunstanciales.* [...]

La tensión entre el *carácter* (general) y el *parecido* (circunstancial) la resuelve dialécticamente la armonía del retrato. En materia de discurso poético, la tensión entre lo universal y lo particular histórico, la resuelve también dialécticamente Vallejo haciendo funcionar los nombres propios como nombres comunes, y los comunes como nombres propios, y en el poema analizado, haciendo entrar en conflicto a nivel morfosintáctico, léxico y semántico, inmanencia y trascendencia y acabando por hacer que la inmanencia integre la trascendencia sin anularla.

La conclusión está a cargo de un elemento del arsenal vallejiano del trabajo poético que todavía no hemos mencionado: el trabajo métrico.

La literalidad textual construye una armonía endecasílaba con rupturas, ya que el poema cuenta: un trisílabo, catorce endecasílabos, dos dodecasílabos, dos versos de catorce sílabas, y uno de quince.

La versión primitiva del poema (ed. F. Martínez García) presentaba una segunda estrofa de tres versos, en vez de la estrofa actual de cuatro versos:

Acaba de sentarse más acá, casi en mi alma
el que vino en un asno á enflaquecerme;
acaba de sentarse, de pie, lívido.

y una última estrofa de tres versos, como las demás (cf. *supra)* en vez de la estrofa conclusiva de un verso que conocemos por la versión definitiva.

En ambas versiones, la armonía endecasílaba forma la trama «numerosa» (según la adjetivación gongorina), métrica y rítmica del texto, pero con alteraciones decisivas. He aquí el esquema métrico del texto:

1.er v. 11 — /— — — — /— — — — /— (—) 2-6-10 (agudo)
2.º v. 3 + 11 proscrito — — /— — — /— — — — /— — 3-6-10
3.er v. 11 — /— — — — /— — — — /— — 2-6-10

4.º v. 11 — /— — — — /— — — — /— (—) 2-6-10 (agudo)
5.º v. 11 — /— — — — /— — — — /— — 2-6-10
6.º v. 11 — — /— — — /— — — — /— — 3-6-10
7.º v. 11 — /— — — — — — — — — — 2-6-10

8.º v. *12* — /— — — /— — — — /— — /— — 2-5-9-11
9.º v. 11 — — — — /— — — — — /— — 5-10 (galaico-antiguo)
10.º v. 11 — — — /— — /— — — — /— — 4-6-10

11.º v. 3 — /— —
12.º v. 11 + 3 — — /— — — /— — — — /— — lejanas 3-6-10
13.º v. 11 — — /— — — /— — — — /— — 3-6-10

14.º v. 11 + 4 — (/)— — — /— — (/)— — — /— — que le tocan (2)-5-(7)-10
15.º v. 11 — — /— — — /— — — — /— — 3-6-10
16.º v. 11 — — — /— — — — /— — /— — 4-8-10

17.º v. 11 — /— — — — /— — — — /— — 2-6-10
18.º v. 11 — — /— — — /— — — — /— — 3-6-10
19.º v. 11 — — — /— — /— — — — /— — 4-6-10

20.º v. *12* — /— — — — /— — — /— — /— — 2-6-9-11

El esquema muestra con claridad que, además de los catorce endecasílabos manifiestos e indiscutibles, otros tres se esconden, clandestinos, en los versos de catorce y quince sílabas. En esa clandestinidad del endecasílabo reside, en *Poemas Humanos* y *España, aparta de mí este cáliz,* la aportación más decisiva de César Vallejo al arsenal del trabajo métrico y poético.

En efecto, los dos poemarios póstumos se caracterizan globalmente por la constante endecasílaba (aunque el endecasílabo no es el único metro utilizado, y compiten con él el octosílabo y más aún el heptasílabo). Esa constante se puede definir como acatamiento al pasado clásico de la escritura poética. En el poema analizado, se mantienen ritmos heroicos (2-6-10), melódicos (3-6-10) y sáficos (4-6/8-10), con una regularidad

y constancia notables, y junto con ellos, se encuentran dos endecasílabos a la francesa (agudos) y otros de acentuación (2)-5-(7)-10, ó 5-10, que los definen como endecasílabos modernistas, ya que el patrón galaico-antiguo viene a ser un marco susceptible de recibir acentuación nueva, sin que el endecasílabo pierda su identidad. Tampoco la pierden cuando se le añaden sílabas (tres o cuatro, en el poema), y el esquema muestra que, exceptuados los dodecasílabos legítimos (el verso octavo y el último), el poema ostenta *endecasílabos compuestos,* y no tetradecasílabos ni pentadecasílabos. Esos endecasílabos compuestos constan de un endecasílabo legítimo (2.° v.: 3-6-10; 12.° v.: 3-6-10; 14.° v.: 5-10, o mezcla de ritmos, 2-5-7-10) al que se le añaden sílabas suplementarias, agrupadas en palabras: *proscrito, lejanas, que le tocan.* Esas palabras quedan aisladas del endecasílabo, y se pueden separar de él, sin merma de su coherencia sintáctica ni semántica. Ese tipo de endecasílabo, digamos *extensible,* ya que permanece autónomo en cuanto metro-patrón, alcanza su pleno desarrollo en *España, aparta de mí este cáliz.* En «Himno a los voluntarios de la República», se puede observar una como compensación silábica de un verso a otro, en la base de una repartición métrica en heptasílabos y endecasílabos *extensibles:*

11	¡Muerte y pasión de paz, las populares!
11 + 4	¡Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámonos!
7 + 11	Tal en tu aliento cambian de agujas atmosféricas los vientos
11	y de llave las tumbas en tu pecho,
7 + 11	tu frontal elevándose a primera potencia de martirio.

El trabajo dialéctico consiste en lograr que no se pierda de vista el material métrico heredado, la materia prima del heptasílabo o del endecasílabo (a veces violentamente desunidos, pero reconstructibles de un verso a otro), disimulándola y transformándola de tal modo que la integre un verso nuevo, que no sea clásico completamente, ni tampoco versículo total, y sin embargo ostente el patrón bíblico y el clásico, en un metro de factura nueva y específicamente vallejiana. El propio Vallejo da testimonio de ese trabajo, y de manera diversificada. Por ejemplo, aparecen en *Trilce* poemas en «prosa», mientras que todos los llamados *Poemas en prosa* no se declinan en prosa sino también en verso. Y siguen presentes a la memoria los endecasílabos famosos de «Piedra negra sobre una piedra blanca»:

Jueves será porque hoy jueves que *proso*
esos versos, los húmeros me he puesto
a la mala, ...

así como la invocación de «Telúrica y Magnética»:

¡Oh campo *intelectual* de cordillera,
con religión, con campo, con patitos!
¡Paquidermos en prosa cuando pasan
y en verso cuando páranse!
Roedores que miran con *sentimiento judicial* en torno!
¡Oh *patrióticos asnos* de mi vida!
¡Vicuña, descendiente nacional y graciosa de mi mono!

Con la elección de *versículos modernos (cf.* la edición de *Poemas Humanos* por F. Martínez García, pp. 164-165, a propósito de / *En suma, no poseo para expresar mi vida* /:*

* [...] Dado el carácter formal del texto, lo he numerado por versículos o partes...)

y de patrones clásicos, *compuestos o extensibles,* Vallejo puede afirmar que maneja una indumentaria métrica que le permite resistir el fluir temporal y la muerte ineluctable:

> incógnito atravieso el cementerio,
> *tomo a la izquierda, hiendo*
> *la yerba con un par de endecasílabos,*
> años de tumba, litros de infinito,
> tinta, pluma, ladrillos y perdones.
> «Quédeme a calentar la tinta...»

La permanencia a la superficie del poema de cuanto constituye el patrimonio de la humanidad: cementerios, tumba, infinito en litros, ideología socialista y marxista, poesía, trabajo y útiles del escritor, materia prima del obrero y del albañil, caridad y perdón cristianos, otra vez es muestra de una poética integradora. Caso particular de tal poética, la métrica vallejiana se remonta a sus étimos más remotos y fundamentales y los sigue ostentando: versículos bíblicos y metros clásicos españoles, pero también la historia ulterior del verso, modernista y post-modernista, y la doble declinación del discurso literario, en verso y en prosa. Operativamente, late dentro de la métrica vallejiana la trayectoria total de la declinación del discurso poético. Resultativamente, la declinación vallejiana del discurso poético se inscribe en la modernidad más contemporánea, por ostentar precisamente la permanencia de los étimos y la inconfundible creación original suya.

Así como el «taller» métrico de Vallejo inventa una indumentaria capaz de integrar y ostentar sintéticamente el pasado total y el presente más actual de la declinación en verso, así el arsenal de su trabajo poético elabora, poniéndolo a la vista, el rescate y el análisis de la historia del lenguaje y de la escritura. El resultado de ello no es ningún tratado teórico de lingüística poética, sino una construcción originalísima que, análoga al «realismo de concepción» [15] de la pintura contemporánea, concierne la actividad más abstracta del pensamiento humano, inmersa siempre en el estar cotidiano, en un aquí y un ahora históricamente particulares y humanamente universales.

Nadine Ly

15 *Fernand Léger, «Fonctions de la peinture,* Médiations, *n.° 35.*



La vanguardia literaria: el escritor como vulgar espantapájaros

En el estudio y descripción de las vanguardias literarias hispanoamericanas [1] se produce, a menudo, una dislocación historiográfica entre la definición —e inclusión en la serie histórica— de texto vanguardista —probablemente de fecha posterior al período correspondiente a las vanguardias históricas— y la relación implícita de ese texto con los movimientos de vanguardia surgidos entre 1916 y 1935.[2] Ambos hechos, a los que corresponderían diferentes modelos de análisis e interpretación, suelen aparecer (con)fundidos en ediciones críticas, prólogos, introducciones, estudios... A todo esto, se debería añadir otro *décalage* historiológico, tal es el que permite a determinados estudiosos unir discurso político y discurso literario, como si en esa amalgama, la confusión de elementos dispares —poseedores ambos de una propia hermenéutica textual—, [3] valiera como detonante crítico. Ante lo expuesto, la figura de César Vallejo se presenta paradigmática, por diversos motivos. En primer lugar, porque urge separar la mitología del personaje: sucesor de Jesucristo al coincidir su muerte con el día de Viernes Santo, por lo mismo, mártir por España, convencido marxista, creador de un nuevo espíritu americano..., su creación literaria aparece empañada por tan atractiva y compleja personalidad. Se preguntaba Pere Gimferrer, con la excusa de Lord Byron, hace unas semanas:

> ... en qué medida la fascinación de Rimbaud, Baudelaire, Hölderlin, Trakl o Kafka como figuras humanas ha llegado a enturbiar a veces la apreciación de su evidente excelencia literaria específica.[4]

Ocurre que, además, como señalara Gustav Siebenmann,[5] está por completarse una *biografía literaria* de César Vallejo, reveladora de:

> ... las casualidades y opciones existenciales que, en el curso de su vida, llevasen a un ser humano hacia aquel enigmático ejercicio que es la literatura.

[1] *No es propósito de este trabajo una descripción exhaustiva de César Vallejo y las vanguardias. Actualmente preparo un texto bajo el título* Contextos intelectuales del vanguardismo literario hispanoamericano, *donde incluiré dicha descripción.*

[2] *Véase Hugo J. Verani.* Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos). *Bulzoni. Roma. 1986.*

[3] *En el caso de la vanguardia, ver Gianni Vattimo, «El futuro pasado», en* Letra Internacional, *n.º 4, páginas 48-51, donde elabora una propuesta hermenéutica.*

[4] *Pere Gimferrer, «El héroe de sí mismo», en* Culturas, *n.º 146, pp. VI-VII.*

[5] *Gustav Siebenmann, «Introducción a César Vallejo: ensayo de biografía literaria», en* Homenaje a Ana María Barrenechea *(ed. Lía Schwartz Lerner & Isaías Lerner). Madrid. Castalia. 1984. pp. 537-548.*

Juan Barjola: *César Vallejo* (Témpera a una tinta, 1968)

Así, el problema se presenta en Vallejo desde una triple perspectiva. En efecto, admitidas las mitologías en torno a la persona, admitida, también, la evidente *excelencia literaria específica,* queda situar al doble personaje (individuo y creador) en eso que llamamos historia literaria.

En segundo lugar —siguiendo con esta relación de motivos—, es práctica común en la crítica literaria hispánica, sea ésta académica, sea periodística, incluir a César Vallejo en ese apartado difuso de *vanguardista,* aunque, se nos dice, la suya es una vanguardística tan personal que no termina de encajar en ninguna de las escuelas aparecidas durante el período antes señalado.

En el presente trabajo, pretendo cubrir un aspecto, hasta ahora objeto de múltiples polémicas y no menos equívocos, de esa mencionada *biografía literaria,* como es la relación histórico-literaria del autor de *Trilce* con las vanguardias históricas, a través de la actualización de los textos que constituyen la reflexión vallejiana sobre dichos movimientos literarios: *Poesía Nueva* (1926), *Los artistas y la política* (1927), *Contra el secreto profesional* (1927), *La juventud de América en Europa* (1929) y *Autopsia del surrealismo* (1930).

Nietzsche, Mallarmé, más tarde la Viena de Wittgenstein es una línea que tiene en común una reflexión radical sobre el lenguaje, pero será en el primer tercio del siglo XX cuando ocupe, de manera exclusiva, la teoría estética. La cuestión del lenguaje se desdobla en dos direcciones: la desconfianza sobre la capacidad de las palabras para expresar la realidad y el rechazo de la *estructura lógica del discurso,* como insuficiente para explicar el sentido de las cosas y los acontecimientos. De esta forma el lenguaje se rompe en múltiples modos de representación cuya antigua unidad es inútil restaurar. Asistimos a una constante manipulación de los ritmos, de las distorsiones semánticas, fonemas de libre invención, renovación sintáctica... *Trilce* (1922) representa un impecable modelo textual de una escritura antitradicional que señala:

> ... la búsqueda de un reordenamiento del mundo a través del carácter translingüístico de la escritura.[6]

No sería erróneo relacionar este libro con algunos proyectos renovadores, por ejemplo, el cubismo, y la transformación llevada a cabo en la pintura del paso de la objetividad a la abstracción, con cierto culto al absurdo:

> Absurdo —escribirá Vallejo—, sólo tú eres puro...

y al objeto, la cosificación del mundo como símbolo de la fragmentación:

> Vallejo —escribe José A. Valente— denuncia la ocultación operada por los grandes lenguajes conceptualizantes, por los decires de la totalidad.[7]

y lo hace a través del elemento esencial: las palabras.

[6] *Julio Ortega, «La escritura y la vanguardia», en* Quimera, *n.º 31, pp. 56-60.*
[7] *José Angel Valente, «Vallejo o la proximidad», en* ABC, *19-IX-1987.*

Pero cuando César Vallejo escribe *Trilce* aún no ha viajado a Europa y, confesará a César González Ruano años más tarde,[8] no conoce a su llegada a París ni a uno de los modernos poetas franceses. ¿Cómo ha surgido, entonces, esa escritura cercana a cubismos, surrealismos, creacionismos...?

En la arqueología literaria de Vallejo ocupan lugar destacado la antología *La poesía francesa moderna,* preparada y traducida por Julio Herrera y Reissig y la recepción de *Cervantes,* la revista española que, bajo aparente título, difunde la obra poética de Huidobro, Apollinaire, Válery, Aragon... De este ambiente intelectual, recojo un testimonio como ejemplo, un contemporáneo y admirador de Vallejo por aquellos años limeños, Carlos Oquendo de Amat, lee con pasión en la biblioteca pública los textos de Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire, Válery, Tzara, Huidobro... Vallejo,[9] es decir, no sin cierta retranca, César Vallejo no miente al afirmar a González Ruano, que en 1924 cuando llega a París no conoce ni a uno de los modernos poetas franceses. Es cierto, personalmente no conoce a nadie; literariamente, en cambio, los ha leído a todos, probablemente, con ese zig-zag literario de fobias y admiraciones que todo encuentro con/entre escritores produce de manera recíproca. Lo que sabemos es que los contactos de Vallejo en París se llaman: Gonzalo More, Helba Huara, Chávez Lazo «Chavico» y, claro, Vicente Huidobro; más tarde aparecerán Juan Larrea y Gerardo Diego. Del taller del escultor y pintor costarricense Max Jiménez surge *Favorables París Poema,*[10] única empresa decididamente vanguardista a la que César Vallejo no sólo presta el nombre sino, también, la ilusión. A su lado, inseparable, Juan Larrea. En los dos números de la revista aparecieron colaboraciones de Huidobro, Reverdy, Tzara... Es difícil creer, como afirma Keith McDuffie, que Vallejo abandonara la publicación ante la falta de estímulo económico,[11] raro es que en algún momento llegara a pensar que una revista minoritaria y de las características editoriales de *Favorables...* solucionase sus graves problemas monetarios.

Pero lo que interesa, en nuestro caso, es recordar que en *Favorables París Poema* se publica el ensayo de Vallejo «Poesía Nueva»,[12] en el que se enfrenta y reflexiona sobre un fenómeno que acapara la atención y la polémica del mundo literario parisino: la «nueva sensibilidad», la «nueva literatura». El artículo contiene una proclama personalista en la que, a tono con el estilo del género, Vallejo niega el carácter de nueva poesía, a un texto que se construye sólo a base de palabras nuevas o metáforas ingeniosas, pero carente del auténtico genio creador. Cuando Vallejo pasa a definir su posición ante semejantes propuestas, recordará uno de los presupuestos básicos de la poética mallarmeana, como es la sugerencia y la evocación que producen las palabras no necesariamente novedosas:

[8] *Dasso Saldívar, «Una vieja entrevista: César Vallejo en Madrid» (entrevista realizada por César González Ruano,* Heraldo de Madrid, *27 de enero de 1931), en* Quimera, *n.° 29, pp. 8-11.*

[9] *Dasso Saldívar, «Carlos Oquendo de Amat», en* El Paseante, *n.° 7, pp. 28-58.*

[10] *Jorge Urrutia,* Favorables París Poema *(reedición facsimilar). Renacimiento, Sevilla, 1982.*

[11] *Keith McDuffie, «César Vallejo y la vanguardia en España», en* Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica. *Madrid, Editorial Universitaria, 1986, pp. 493-499.*

[12] *«Poesía Nueva», en* Favorables París Poema, *n.° 1, julio 1926, p. 14; también en* Amauta, *n.° 3, noviembre de 1926, p. 17; también en* Revista de Avance, *n.° 9, 15 de agosto, p. 225.*

Muchas veces un poema no dice *cinema,* poseyendo, no obstante, la emoción cinemática, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera *poesía nueva.*

Fijémonos en este breve fragmento: hay dos palabras claves en Vallejo que aparecerán, de manera constante, en los demás trabajos: «emoción» y «humana»; comienza, así, el largo recorrido del autor de *Trilce* hacia la fijación de una sensibilidad poética que reúna, como signo de absoluta contemporaneidad: lenguaje - realidad - ser.

La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de *sensibilidad nueva* es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención si es o no moderna.

Para Vallejo la oposición está contenida en dos términos, aparentemente antagónicos: «humana»/«moderna», lo que es complemento de «simple», como algo natural, que produce «emoción efectiva» resulta algo «pedante», rebuscado, incapaz de producir ese cambio de sensaciones estéticas que ayuden a una transformación más profunda de las relaciones del hombre con la realidad.

Una idea recurrente en éste, y los demás artículos, es su apertura al futuro, su proyección, en todo coincidente con las vanguardias, a lo radicalmente nuevo. Sueño y utopía están presentes en cada propuesta vallejiana. Ahora bien, el motor que mueve todo el engranaje de la nueva sensibilidad será un sentir histórico y social de signo emancipador. Para ello, Vallejo necesita sentirse libre de escuelas y programas, por eso es claramente definitorio su concepto de la literatura ensayística como ataque a algo o alguien. Es raro no encontrar, en el conjunto de artículos ya señalados, una imprecación, una voz que clama, un gesto acusador ¿hacia qué? ¿En qué escritores piensa Vallejo cuando escribe *Contra el secreto profesional?* [13]

Escribe, claro, contra la preceptiva gremial que convierte a la literatura en una selva de grupos y pontífices, reglamentos y comunión. Si, a través de *Poesía Nueva,* se apunta un anhelo de poética que llene de contenido al léxico, y lo integre en un proyecto totalizador de la experiencia estética, en *Contra el secreto profesional* se trata tanto de un doble rechazo: a una lectura unidireccional de la tradición literaria y a los dictados exigidos desde el presente; como de una doble propuesta interpretativa: relectura de la tradición —distanciándose de cualquier contagio surrealista, si nos atenemos a lo enunciado en el *Manifiesto* de 1924— y apoyo a la total libertad en la creación. Vallejo sugiere que toda escritura vanguardista, en cuanto reordenadora de la realidad, es escritura de futuro. *Contra el secreto profesional* es, sin duda, un decidido ajuste de cuentas generacional, en el vaivén continuo de Vallejo entre la realidad y el deseo. Como realidad tomemos lo que denomina «actual generación de América» que, según su opinión, «no anda menos extraviada que las anteriores» debido a dos elementos opuestos ontológicamente pero complementarios en la curiosa epistemología vallejiana: una ética «falta de honestidad» y una estética con excesiva carta retórica. Vallejo se configura en este artículo como un *punto más allá* de la propia vanguardia; preciso es recordar, llegados aquí, el espíritu romántico, ruptural, de la génesis textual vallejiana. Incluso durante

[13] *«Contra el secreto profesional»,* Variedades, *n.° 101, 7 de mayo de 1927; también en* Repertorio Americano *(se publicó con diversas modificaciones), vol. 15, n.° 6, 13 de agosto de 1927, pp. 92-93.*

la época parisina mantiene su deseo de autorrealización individual, en una actitud romántica y conmovedora. Actitud que transporta al terreno de la literatura en su constante quehacer propagandístico. Porque esconde Hugo J. Verani,[14] tras la certera afirmación de que Vallejo no fue propulsor de los movimientos de vanguardia, una parte de la verdad. El autor de *Los heraldos negros* fue un reiterado propulsor —y en este conjunto de colaboraciones periodísticas queda señalado— de su particular *Nueva sensibilidad.* La crítica que desarrolla en *Contra...* contiene todo el petardeo retórico de las vanguardias históricas; acusa a su generación de impotencia para elaborar una poética con «... timbre humano», «latido vital», «sincera», de plagiar los modelos europeos...

> Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara, de Ribemont o de Reverdy.

Pero cuando Vallejo tiene que definir en qué consiste la pretendida especificidad textual americana, debe tomar prestado de otras disciplinas intelectuales que a su vez también han sido prestadas:

> Pero en América todas esas disciplinas, a causa justamente de ser importadas y practicadas con remedo, no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no responden a necesidades *peculiares de nuestra psicología y ambiente,* ni han sido concebidas por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan [...] La endósmosis, tratándose de esta clase de movimientos espirituales, lejos de nutrir, envenena.

No sorprende, pues, que el siguiente artículo de Vallejo se titule *Los artistas ante la política,*[15] para él, la política y la literatura no podían disociarse, son algo inseparables y en «que puestos a señalar jerarquías será la literatura quien ocupe una posición más elevada». Escribe Siebenmann:

> La separación en vanguardia política y vanguardia literaria, tal como se puede apreciar en los movimientos vanguardistas europeos, no contribuye mucho a aclarar las relaciones socioculturales en Hispanoamérica. Prueba de ello es precisamente el ejemplo de Vallejo, que empezó a darse cuenta de este problema tan sólo más tarde en París: fue en Europa donde se percató de la posible discrepancia entre la vanguardia artística y la puramente política. Este discernimiento le llegó demasiado tarde, cuando ya tenía escrita su obra principal.[16]

En efecto, durante este período asistimos a una visión totalizadora del artista como ciudadano opuesta a la del artista como propagandista político. Vallejo se pregunta:

> ¿En qué esfera deberá actuar políticamente el artista?

Incisivo, responde que, lejos de cualquier agitador al uso —cita el ejemplo lamentable de Diego Rivera— condenado a un paulatino enmudecimiento de la *sensibilidad* —de nuevo, la palabra clave— creadora del artista, ese artista gregario de la estrategia política, está obligado a repetir consignas preocupadas más por un efecto inmediato que por un proyecto utopista. Si el *arte verdadero* se constituye como «resorte supremo de creación política»:

> El artista debe, antes de gritar en las calles o hacerse encarcelar, crear, dentro de un heroísmo tácito y silencioso, los *profundos y grandes acueductos* políticos de la humanidad, que sólo con los siglos se hacen visibles y fructíferos.

[14] *Hugo J. Verani,* op. cit., *p. 26.*

[15] *«Los artistas ante la política»,* Mundial, *30 de diciembre de 1927 (reproducido en* Nueva Estafeta, *número 13, diciembre de 1979), pp. 48-49.*

[16] *Gustav Siebenmann,* art. cit., *p. 539.*

La reflexión vallejiana sobre los modelos restauradores de una *nueva sensibilidad* encuenta, por un momento un punto de referencia, un proyecto ético y estético que puede ser útil para crear en América un detonante o movilizador. En *La juventud de América en Europa*[17] leemos:

El movimiento superrealista —en lo que tiene de más puro y creador— puede ayudarnos en esta higienización de nuestro espíritu, con el contagio saludable y tonificante de su pesimismo y desesperación.

Llegamos al momento crucial de todo este entramado surgido de las relaciones entre César Vallejo y las vanguardias históricas, me refiero a las polémicas surgidas en torno a lo que Juan Larrea denominó «relaciones exteriores»[18] de Vallejo con el surrealismo, entendido éste como movimiento literario contextualizado en el período fijado para este trabajo. Parece opinión generalizada que tales relaciones fueron notablemente hostiles, pero... ¿lo fueron en realidad? Si efectuamos una lectura superficial de *Autopsia del surrealismo,*[19] no hay objeciones a dicha hostilidad, pero si procuramos una lectura más atenta, que reproduzca la atmósfera intelectual de esos años alrededor de Vallejo, entenderemos ese cambio de actitud, sin duda violento, que llega a pronunciar el autor de *Trilce* como una oración fúnebre por el surrealismo. Escuchemos:

En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo.

Afirmación que en nada contradice el argumento anterior de *La juventud...* Lo que lleva a Vallejo a escribir este artículo son varias razones, unas de índole literario, otras de índole político y las demás, puramente personales. Dentro de las primeras, el rechazo se produce cuando Vallejo regresa de la URSS y cree ver en el movimiento de André Breton determinadas actitudes de «cenáculo» y estereotipo, de escuela literaria:

Así pasan las escuelas literarias. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una mera fórmula. Inútiles resultan entonces los reclamos tonantes, los pregones para el vulgo, la publicidad en colores, en fin, las pretidigitaciones y trucos del oficio. Junto con el árbol abortado, se asfixia la hojarasca.

Los «juegos de salón», las recetas y el clisé surgen como efecto artístico dirigido a un impresionable lector pero que no se justificaban existencialmente. Como resultado de su viaje a la URSS, Vallejo está convencido de que una revolución espiritual es inútil sin una revolución social y material que le anteceda. Con semejantes bagajes ideológicos y con las razones anteriores aparecen otros hechos que ha relatado con minuciosidad Juan Larrea,[20] recién llegado Vallejo a París se publican los dos *Manifiestos* de la diáspora surrealista, el de André Breton, *Segundo* (1929), donde ataca a varios miembros del grupo de manera, relata Larrea, «absolutamente ominosa» y la contestación de los insultados bajo el título de *Un cadáver,* que intencionadamente reproducía el

[17] *«La juventud de América en Europa»,* Mundial, *1 de febrero de 1929.*

[18] *Juan Larrea,* Al amor de Vallejo, *Pre-textos, Valencia, 1980, p. 253.*

[19] *«Autopsia del surrealismo»,* Nosotros, *n.° 250, marzo de 1930, pp. 342-347; también en* Amauta, *número 30, abril-mayo de 1930, pp. 44-47.*

[20] *Juan Larrea,* op. cit., *pp. 250 y ss.*

mismo aplicado por los primeros surrealistas a Anatole France. En tal estado de disolución surrealista Vallejo aparece como definitivo liquidador, aunque más parezca un episodio de vida social revuelta donde se tiende a confundir las personas con los conceptos. Hecho este que adquiere pleno sentido cuando, llevado por la prisa de levantar acta de defunción, afirma Vallejo:

El fondo histórico del superrealismo es casi nulo, desde cualquier aspecto que se le examine.

La historia, que suele jugarnos malas pasadas, sobre todo la historia literaria, sujeta por débiles resortes interpretativos, convirtió a César Vallejo en el poeta surrealista de Hispanoamérica. La repetida idea vallejiana de convertirse en firmamento, «solitario y solidario« —como señalase en feliz expresión José Bergamín, prologuista de la madrileña edición de *Trilce*— quedaba arrinconada en los huecos de estos artículos que he ido desempolvando, en breves fragmentos: denuncia del mero juego ingenioso *(Poesía Nueva),* desenmascaramiento de las escuelas de vanguardia como aggiornatas académicas *(Contra el secreto profesional),* literatura y política como una empresa de características utópicas *(Los artistas ante la política),* posibilidad del surrealismo como catalizador de rebeldías *(La juventud de América en Europa),* fin de la literatura gestual *(Autopsia del surrealismo)* y, al final, de todo ello quedan una serie de consideraciones que deberían profundizarse con los elementos críticos y documentales adecuados. Así, establecer una clara distinción entre el escritor rupturista, saboreador de límites textuales y existenciales, como Vallejo, como Macedonio Fernández, como Ramón Gómez de la Serna... y los miembros activos de las vanguardias históricas, caso de Marinetti, Maples Arce, el pre-Borges, Huidobro, Brull, Junoy. César Vallejo niega en los artículos literarios lo que su escritura poética, *Trilce,* desde luego, afirma con radicalidad. Porque, dónde situará la crítica futura, el *juego trascendente,* el punto de inflexión que traduce y transporta de:

... la frivolidad lúdica e intelectual del mero juego de ingenio y la novedad formal como fin en sí mismo...

hacia una necesidad de:

... adecuar la palabra a la emoción humana? [21]

Ultraísmo, creacionismo, dadaísmo, futurismo, estridentismo, expresionismo, surrealismo... configuraron el sistema de interpretación estética que hoy parece desmoronarse, pero, no nos engañemos, escribe Jean Baudrillard:

No somos más que epígonos. Los acontecimientos, los descubrimientos, las visiones esenciales fueron las de los años 1910-1930. Vivimos como glosadores cansados de esa furiosa época en la que toda la invención de la modernidad (y hasta el lúdico presentimiento de su fin) se hizo en una lengua que todavía conservaba el resplandor del estilo. El máximo de identidad queda detrás nuestro.[22]

Fernando R. Lafuente

[21] *Hugo J. Verani,* op. cit., *pp. 26 y ss.*

[22] *Jean Baudrillard, «Por una lucidez engañosa»,* El País, *4 de mayo de 1986, p. 16.*


fran, de quebed

El lenguaje conceptista de César Vallejo

La memoria de los clásicos

Hubo un largo período histórico, desde el siglo XVIII hasta bien entrado el XX, en que llamar conceptista a un poeta, especialmente si éste no pertenecía cronológicamente a la época barroca, hubiera significado aplicarle un rótulo negativo, indicante de una precisa aberración del gusto, una modalidad artificiosa y desmedida de la expresión literaria.[1] Hoy día, en cambio —y digo hoy para referirme a una situación vigente a partir de la primera posguerra, es decir desde hace setenta años—, con la revalorización del barroco y la valorización de las escrituras «expresivistas» (pensemos en Joyce, en Céline, en Gadda, en Cabrera Infante), un término como «conceptismo» alude a la preferencia que un escritor muestra por ciertos procedimientos verbales, análogos a los utilizados por los conceptistas barrocos, sin que ello implique, por sí mismo, un juicio valorativo cualquiera.

En la gran área hispánica son muchos los poetas y prosistas que, aun no perteneciendo al siglo XVII, han sido calificados de conceptistas por la crítica, al menos en sentido lato: Séneca, Lucano, Marcial, en la literatura hispanolatina; los poetas cancioneriles de fines del siglo XV y comienzos del XVI (citaré la copla, famosísima, del Comendador Escrivá: «Ven, muerte, tan escondida/ que no te sienta conmigo,/ porque el gozo de contigo/ no me torne a dar la vida»); los místicos del XVI, Santa Teresa y San Juan de la Cruz («Vivo sin vivir en mí,/ y tan alta vida espero,/ que muero porque no muero»); varios poetas del siglo XX (entre ellos, Miguel de Unamuno, Miguel Hernández, Blas de Otero). Hasta en la lírica folklórica, tanto española como hispanoamericana, se encuentran con frecuencia ejemplos de agudezas conceptuales, como en esta copla: «Yo quisiera y no quisiera,/ que son cosas diferentes,/ quisiera que me quisieras/ y no quisiera quererte»; o en esta otra: «El verte me da la muerte,/ el no verte me da vida; / más quiero morir y verte, / que no verte y tener vida».[2] Y un poeta enemigo del barroco, pero apegado a lo popular, como Antonio Machado, puede sorprendernos con el siguiente retruécano: «Escribiré en tu abanico:/ te quiero para olvidarte,/ para quererte te olvido».

Un buen número de críticos que han tratado, con empeño o de pasada, el aspecto estilístico de la poesía de César Vallejo, han observado y señalado (y, a veces, subrayado) el estrecho vínculo que enlaza a nuestro poeta con ciertas fundamentales peculiari-

Quevedo, **por Velázquez**

[1] Cf. *Andrée Collard,* Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española *(Madrid, 1967), pp. 113-125.*

[2] *Carlos H. Magis,* La lírica popular contemporánea: España, México, Argentina *(México, 1969), páginas 439-446.*

dades de la expresión literaria hispánica. Ya José Bergamín, en su *Noticia de Trilce*, recalca «una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo: su arraigo idiomático castellano». [3] De ese arraigo tuvo aguda conciencia el poeta mismo, quien en una entrevista concedida en Madrid confesó conocer bien los clásicos castellanos, [4] y en un artículo anterior, escrito en 1925, al hablar de su primer contacto con el territorio español, afirmó que le parecía ir a su tierra: «Vuelvo a mi América hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano, siete veces clavado por los clavos de todas las aventuras colónidas». [5]

Los primeros críticos de Vallejo intuyeron esta profunda trabazón. José María Valverde habló de la familiaridad vallejiana con el lenguaje de los clásicos, y hasta notó de paso rasgos conceptistas. [6] André Coyné definió expresionista el lenguaje de *Poemas humanos*. [7] Juan Larrea se abstuvo de denominarlo expresionista, pero no negó «la propensión natural de Vallejo hacia el expresivismo», [8] término neológico muy oportuno, éste, ya que alude a una búsqueda de expresividad que es propia de todos los tiempos, evitando el peligro de equivocaciones con el movimiento expresionista alemán de este siglo. Larrea compara también algunos procedimientos vallejianos con versos de Mira de Amescua, Lope de Vega y Quevedo, [9] aunque en verdad, pensando en lo mucho que escribió sobre Vallejo, muy a menudo viciado por abstracciones o motivos polémicos, puede afirmarse que nunca se detuvo con suficiente atención en este problema concreto que plantea la obra vallejiana. Fue Guillermo de Torre quien, en la sesión de clausura del simposio de Córdoba de 1959, llamó la atención sobre el trasfondo barroco, español e hispanoamericano, de la poesía de Vallejo. [10] Impugnó su tesis, en aquella ocasión, Xavier Abril: y fue una reacción curiosa, puesto que, sobre el aspecto de la raíz hispánica (y, sobre todo, quevedesca) del lenguaje de Vallejo, ningún autor había señalado más antecedentes que Xavier Abril, en el primero, por cronología y calidad, de sus tres libros dedicados a Vallejo: algunas de tales conexiones eran acertadas, otras discutibles, pero todas iban orientadas por una intuición segura de las verdaderas fuentes. [11] Sin embargo, ninguno de los críticos que acabo de citar ha planteado de manera sistemática la cuestión del carácter marcadamente conceptista de la verbalidad vallejiana.

[3] *Es el prólogo de la segunda edición de* Trilce *(Madrid, 1930). Cito por la edición Perú Nuevo:* Trilce *(Lima, s. a.), p. 22.*

[4] *César González Ruano, «El poeta César Vallejo, en Madrid»,* El Heraldo, *Madrid, 27-I-1931. Puede leerse en Willy F. Pinto Gamboa,* César Vallejo: en torno a España *(Lima, 1981), p. 21.*

[5] *César Vallejo, «Entre Francia y España»,* Mundial, *Lima, 1-1-1926. Reproducido en Willy F. Pinto Gamboa,* op. cit., *p. 50.*

[6] Estudios sobre la palabra poética *(Madrid, 1952), pp. 79-80 y 83.*

[7] César Vallejo y su obra poética *(Lima, s. a.), pp. 204 y 211.*

[8] *«Considerando a Vallejo frente a las penurias y calamidades de la crítica»,* Aula Vallejo, *Córdoba (Argentina), 5-6-7 (1967), p. 289*

[9] Ibídem, *pp. 215-220.*

[10] Aula Vallejo, *2-3-4 (1962), pp. 283 y 287.*

[11] Vallejo. Ensayo de aproximación crítica *(Buenos Aires, 1958), pp. 166-190. Abril no tuvo igual acierto, en sus trabajos posteriores, al comparar a Vallejo con Mallarmé: véanse* César Vallejo o la teoría poética *(Madrid, 1962), y* Exégesis trílcica *(Lima, 1980). En este último libro Abril cae también en deplorables excesos polémicos. Por otro lado, casi toda la crítica vallejiana ha sido, y en parte sigue siendo, muy agresiva.*

Lo que impresiona en el estilo de Vallejo (sobre todo, en la etapa parisiense) es la abundancia de fórmulas formalmente conceptuosas, pero semánticamente contrarias a la lógica, violenta y sublimemente expresivas, que recuerdan a veces, los arrebatos poéticos de los místicos, y, otras veces, las atrevidas sutilezas de los barrocos. En efecto, la escritura de Vallejo es tipológicamente afín, sobre todo en el aspecto retórico, a la escritura conceptista, tal como la teorizó Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio,* donde se define el concepto «un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»: una correspondencia que abarca, por supuesto, tanto la semejanza como el contraste. [12] Pero el lector no encontrará en Vallejo esa «lógica rimada» e intemporal que Juan de Mairena creyó descubrir en el soneto *A las flores* de Calderón de la Barca. [13] Por el contrario: en el gran poeta peruano una tremenda tensión emotiva anima y enardece lo que sólo abstractamente puede llamarse juego de ingenio o juego de palabras, rescatándolo de cualquier hipoteca fríamente cerebral. De ahí que la palabra de nuestro poeta aparezca «retorcida» (ya empleó este vocablo José Bergamín en su prólogo a *Trilce),* pero nunca rebuscada y artificiosa.

Es, sin embargo, muy personal y exclusivo el camino verbal de Vallejo en su época parisiense: respira una atmósfera surrealista, desfavorable a la lógica, y él, cada vez más alumno de Gracián y de Quevedo, casi por reacción, elabora un discurso hiperlógico en la forma, aunque sea antilógico en los significados. Este discurso formalmente hiperlógico acoge, al mismo tiempo, modalidades automáticas, dando lugar a ese cruce o monstruo genial que es privativo de nuestro poeta: el automatismo lógico (en lugar del automatismo alógico de los surrealistas). El lenguaje de *Poemas humanos* resulta ser, de esta forma, un arduo encuentro, ciertamente no deliberado —casi un producto del instinto verbal, pero del que el poeta debía estar bien consciente— entre una honda raíz conceptista, de tradición hispánica, con su bagaje de rígidas geometrías verbales, y un hábitat artístico, nutrido de las más avanzadas experiencias literarias, plásticas y musicales, abierto a los juegos del azar, a la espontaneidad, a una radical libertad inventiva. Y con todo eso, a diferencia de un típico poema surrealista, un poema vallejiano parece una secuencia de figuras lógicas, más bien que de imágenes analógicas. Repito: figuras lógicas, aunque su contenido sea ilógico.

La memoria de los clásicos españoles puede actuar en la poesía de Vallejo de dos maneras principales: *a)* como reminiscencia concreta, individual, de alguna secuencia o verso o enunciado; *b)* como uso de fórmulas abstractas. El primer caso, si bien menos visible inmediatamente, es muy revelador de una profunda asimilación verbal de los clásicos. El segundo caso, que se impone a simple vista, nos indica claramente que Vallejo se adueñó con seguro acierto de los propios mecanismos retóricos barrocos. Veamos, en primer lugar, algunos ejemplos de reminiscencia. Lo haré de una forma sucinta y a granel, pues lo importante, a mi modo de ver, no son estas reminiscencias aisladas, sino los dispositivos formales a que se ajusta constantemente la escritura.

12 *Acerca del conceptismo es esclarecedor el trabajo de Fernando Lázaro, «Sobre la dificultad conceptista»,* Estilo barroco y personalidad creadora *(Salamanca, 1966), pp. 11-59. En torno a los tratadistas del conceptismo, véase Antonio García Berrio,* España e Italia ante el conceptismo *(Madrid, 1968).*

13 *Antonio Machado,* Obras. Poesía y prosa, *edición por A. de Albornoz y G. de Torre (Buenos Aires, 1964), p. 316.*

En el verso de *España, aparta de mí este cáliz,* que dice «lo han matado suavemente» (291), [14] es posible reconocer una antítesis de antigua tradición literaria, desde la lírica provenzal hasta la mística española: recuérdense, como sumas muestras, la «muerte tan sabrosa» de Santa Teresa y la «llama de amor viva / que tiernamente hiere» de San Juan de la Cruz. En los versos de *Poemas humanos* que rezan: «Consolado en terceras nupcias,/ pálido, *nacido,*/ voy a cerrar mi pila bautismal...» (237), sorprende el uso adjetival del participio «nacido»; pero en el *Quijote* (parte II, cap. IV) Sancho afirma: «*nacido* soy», misteriosa y poética frase que ha dado que pensar a todos los comentaristas y traductores.

Leyendo la dilatada obra lírica de Lope de Vega, es dable tropezar con versos que tienen un singular parentesco con otros de Vallejo: «¡tánta vida y jamás! ¡Y tántos años,/ y siempre, mucho siempre, siempre siempre!» es la conclusión angustiosa de uno de los *Poemas humanos,* pero este sentimiento existencial del tiempo es anticipado (hasta en la forma general del enunciado) por dos versos de Lope de Vega que parecen de nuestro siglo: «¡Tanto mañana, y nunca ser mañana!/ .../ Siempre mañana, y nunca mañanamos». [15] En uno de sus versos más famosos Vallejo dice: «Quiero escribir, pero me sale espuma» (236), inspirándose posiblemente en el siguiente verso de Lope: «Quiero escribir, y el llanto no me deja». [16] Otro endecasílabo vallejiano, «¡Salud, hombre de Dios, mata y escribe» (297), tiene su posible punto de arranque en el verso lopesco: «sé César español, vence y escribe». [17]

Si pasamos a Quevedo, las coincidencias son tal vez mayores. Me limitaré a citar aquí el verso «mi *defunción* se va, parte mi *cuna*» (247), que es una reformulación de la oposición barroca y quevedesca «cuna y sepultura», «pañales y mortajas». [18] Y la locución muy expresiva «comer de memoria» (253) es también quevedesca o, en todo caso, de cuño quevedesco: «tanto que, por mi gloria,/ comía algunas veces de memoria». [19] Para concluir esta breve lista de reminiscencias, que podría muy bien ampliarse indefinidamente, señalaré que los diez primeros versos de «Traspié entre dos estrellas», que «hiperbolizan» la condición miserable de los hambrientos, parece casi una versión trágica de la descripción de un famoso personaje grotesco de Quevedo, el licenciado Cabras del *Buscón,* aunque entre los dos trozos no haya correspondencias propiamente textuales.

Vamos ahora a tratar de esbozar un inventario de los recursos conceptistas que vuelven con más insistencia en la obra poética de Vallejo. Nuestro análisis, para no acarrear demasiados ejemplos, se limita a los poemas póstumos, es decir a ese conjunto homo-

[14] *Citamos por* Obra poética completa, *edición de A. Ferrari (Madrid, Alianza Tres, 1983). La elijo, a pesar de las erratas que contiene, pues creo que se trata de la edición más difundida en la actualidad. El número entre paréntesis que sigue a cada cita de la poesía de Vallejo se refiere a la página de esta edición.*

[15] *Lope de Vega,* Rimas de Tomé de Burguillos, *en* Obras poéticas, *I, edición de J. M. Blecua (Barcelona, 1969), pp. 1379-1380.*

[16] Rimas, ibídem, *p. 64.*

[17] Rimas, ibídem, *p. 91.*

[18] *Francisco de Quevedo,* Obras completas, *I,* Poesía original, *edición de J. M. Blecua (Barcelona, 1963), pp. 4 y 56.*

[19] *Francisco de Quevedo,* Obras completas en verso, *edición de L. Astrana Marín (Madrid, 19527, p. 131*b.

géneo que algunas de las principales ediciones suelen subdividir bajo tres títulos diversos: *Poemas en prosa, Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz.* [20] En efecto, el conceptismo de Vallejo alcanza su mayor intensidad en dicha etapa, aunque se trata de una tendencia estilística que ya se manifiesta a partir de *Los heraldos negros.* Me parece que son tres la leyes generales a las que obedece la mayoría de las figuras vallejianas: *la ley del contraste, la ley de sustitución* y la *ley de repetición.* Las iremos examinando siguiendo este mismo orden, que va de lo más específico conceptista a fórmulas y procedimientos que el conceptismo comparte con otros estilos. .

Ley del contraste

La contraposición o, mejor dicho, la reunión en un solo concepto de dos elementos contrapuestos, es una modalidad de estilo connatural a la estética barroca. En los autores del siglo XVII ella asume las formas más variadas, que van de la simple antítesis al oxímoron, al adínaton y al retruécano. Doy aquí algunos ejemplos, sirviéndome de los textos de uno de los escritores hispánicos más memorables y más retenidos en la memoria de todo hispanohablante apasionado por la literatura: Francisco de Quevedo, quien, trescientos cincuenta años después de su muerte, continúa siendo, como afirmaba Borges, «el primer artífice de las letras hispánicas». Ejemplos de antítesis: «¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!»; «si un tiempo fuertes, ya desmoronados»; «y te dilatas cuanto más te estrechas»; «al sueño de la vida hablan despiertos». [21] Ejemplos de oxímoron, o sea de una combinación de términos discordes: «presentes sucesiones de difunto»; «y en músicos callados contrapuntos»; «Es hielo abrasador, es fuego helado». [22] Como ejemplos de adínaton —palabra griega cuyo correspondiente latino es *impossibile* y que designa una variedad extremada de la hipérbole o una imagen del mundo al revés—, voy a recordar algunos versos famosos que afirman precisamente una imposibilidad: «serán ceniza, mas tendrá sentido;/ polvo serán, más polvo enamorado»; [23] o también los que formulan, con eficaz conceptismo, el angustioso contrasentido del tiempo: «huyó lo que era firme, y solamente/ lo fugitivo permanece y dura». [24] Estos dos últimos versos son, al mismo tiempo, una muestra de retruécano, que los tratadistas llaman también conmutación, y que consiste en una repetición invertida, como puede observarse en estos otros versos, no menos célebres: «¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?/ ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?», [25] o en este breve trozo en prosa, menos conocido pero no menos cargado de presagios verbales vallejianos: «Dos caídas

[20] *Deberíamos volver a la única distinción originaria entre* Poemas humanos *y* España, aparta de mí este cáliz. *Tanto la distinción, que introdujo tardíamente la viuda, entre* Poemas en prosa *y* Poemas humanos, *como la posterior de Larrea, aún más despistante, entre «Nómina de huesos» y «Sermón de la barbarie», me parecen artificiosas.*

[21] *Francisco de Quevedo,* Obras completas, *I,* Poesía original, cit., *pp. 5, 31, 56 y 105, respectivamente.*

[22] Ibídem, *pp. 4, 105 y 389, respectivamente.*

[23] Ibídem, *p. 512. Para las imágenes del mundo al revés en Vallejo, puede verse el artículo de Stephen Hart, «The World Upside-Down in the Work of César Vallejo»,* Bulletin of Hispanic Studies, *LXII (1985), pp. 163-177.*

[24] *Francisco de Quevedo,* Obras completas, *I,* Poesía original, cit, *p. 261.*

[25] Ibídem, *p. 141.*

se leen en la sagrada Escritura: la de Luzbel para escarmiento, la de San Pablo para ejemplo. Aquél subió para caer...; éste cayó para subir». [26]

En *Poemas humanos* las parejas de contrarios son el eje mismo de la expresión. Temporales, espaciales, cuantitativas, morales, o de otro tipo semántico, concurren a crear un dramatismo poco habitual entre los lenguajes líricos modernos, un discurso entrecruzado por una red galvánica de binomios, que establecen entre ellos toda clase de oposición (antonimia, complementariedad, inversión, etc.). Hay poemas, como «Yuntas» (201-2) y «Terremoto» (204-5), que son retahílas, tensas y oraculares, de términos contrapuestos. La antítesis vallejiana capta y expresa, con desgarradora energía, las distintas facetas de la visión y de la actitud vital del poeta: la vivencia, existencial y trágica, de la soledad («¡Con cuántos doses, ¡ay! ¡estás tan solo!» [250]; «subes a acompañarme a estar solo» [234]); la ambivalencia de los sentimientos y de los gestos («¡César Vallejo, te odio con ternura!» [250]; «le odio con afecto» [227]; «póstrate... con... orgullo» [249]); el sentimiento radical y omnímodo que el poeta tiene del sufrimiento y que logra transmitir palpablemente a las palabras («Hoy sufro desde más abajo... Hoy sufro desde más arriba» [188]; «Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur» [ídem.]); la absurdidad de vértigo del destino de los miserables («y suben por su muerte de hora en hora/ y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo» [261]); la fragilidad del libro (es decir, de la cultura intelectual) en un mundo humano tiranizado por enormes, implacables necesidades materiales («sobre un pequeño libro un pan tremendo» [275]); grandiosos mitos históricos («¡Indio después del hombre y antes de él!» [212]); lo contradictorio y lo angustioso del tiempo («¡Tánta vida y jamás!» [216]; «el jamás de tanto siempre» [253]); la inherencia constante de la muerte a la vida («¿La vida? ¡Oponle parte de tu muerte!» [246]); etc. El enunciado vallejiano abarca a los dos contrarios, ya para exorcizarlos, ya para componerlos, ya para revelar y recalcar la ineluctable equivocidad de cada aspecto del mundo.

El oxímoron, que en su fórmula más común consiste en la reunión de un substantivo y un adjetivo de significado antitético, se encuentra con frecuencia en Vallejo, sea como exhumación de sublimes junturas bíblicas o de más corrientes estereotipos literarios («poderosos débiles» [288]; «muertos inmortales» [288]; «frío incendio» [219]), sea como novedoso y audaz enfrentamiento de palabras («siglos semanales» [210]; «monumental adarme» [258]), sea como expresión de la conciencia del dualismo irreductible de la existencia («dicha tan desgraciada» [214]; «salud... mortal» [222]; «qué jamás tan efímero, tu espalda!/ qué siempre tan cambiante, tu perfil!» [284]). El discurso de Vallejo guarda siempre un máximo de tensión, como si fuera producto de la experiencia de un exceso, que sólo puede traducirse en otros excesos: exceso del lenguaje (y el oxímoron es uno de ellos). En este preciso aspecto de la tensión lingüística, la poesía de Vallejo tiene mayor parecido con la de los místicos (enajenados, oscuros y balbucientes) que con la de los barrocos.

En este vasto apartado en que vamos clasificando ejemplos de contraste, un grupo muy nutrido está compuesto de los que hemos llamado *adynata* o *impossibilia:* propo-

[26] *Francisco de Quevedo,* Vida de San Pablo Apóstol, en *Obras completas en prosa, edición de F. Buendía (Madrid, 1952), p. 1464.*

siciones aparentemente disparatadas y absurdas; asertos que chocan violentamente con la experiencia y la lógica común. La mayoría de los «imposibles» vallejianos, que en los mejores casos constituyen algunos de los grandes aciertos expresivos del poeta, contradicen las leyes físicas. A este tipo pertenecen versos que se han grabado en la memoria de todo lector de Vallejo, como, por ejemplo, «¡qué cálida es la nieve, qué fugaz la tortuga» (205), o como «y subo hasta mis pies desde mi estrella» (221), o también como «por el trote del ala a pie volando» (255). Un estudio ejecutado de manera sistemática nos mostraría una gran variedad tipológica de «imposibles»: se trata de absurdos temporales («paso la tarde en la mañana triste» [218]), espaciales («jamás tan cerca arremetió lo lejos» [222]), matemáticos («¡cuánto catorce ha habido en tan poco uno!» [229]), prácticos («por el analfabeto a quien escribo» [285]), psicológicos («¡Todo está alegre, menos mi alegría» [221]), económicos («el que paga con lo que le falta» [262]), metafísicos («Murió mi eternidad» [181]), etc. Como puede notarse, entre los versos que acabo de citar, se hallan algunas de las más memorables formulaciones poéticas de Vallejo. A estos enunciados, poéticamente felices, se podrían añadir otros, que el poeta ha formulado asimismo por medio del adínaton y que se han vuelto igualmente memorables: «vámonos a beber lo ya bebido» (236); «acaba de sentarse de pie, lívido» (240); «¡Levantarse del cielo hacia la tierra/ por sus propios desastres / y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!» (246); «aquel... que suda hoy para adentro su secreción de sangre rehusada!» (230); «¡Oh profesor, de haber tanto ignorado!» (264); «mi pequeñez en traje de grandeza!» (281); «¡Liberador ceñido de grilletes» (283); «pompa / laureada de finísimos andrajos!» (295). A veces, la capacidad de captación y síntesis filosófica que tienen estos «imposibles» es realmente asombrosa, lo que constituye una prueba más de su entronque con la conceptuosidad conceptista, que tiende a una fulgurante concisión. Sirvan de ejemplo los dos versos que dicen: «y cautivo en tu enorme libertad, / arrastrado por tu hércules autónomo...» (269); el segundo de ellos, en especial, me parece uno de los versos más potentes de *Poemas humanos,* ya que en su imagen exacta y expresiva se condensa una entera filosofía: pongamos la teoría de la voluntad en Schopenhauer.

Una modalidad muy frecuente de la contraposición vallejiana consiste en el paralelismo consecutivo de dos sintagmas o proposiciones, cuyos miembros se corresponden en el orden sintáctico, pero contrastan, parcial o totalmente, en el aspecto semántico: «bajar mirando para arriba, / ... subir mirando para abajo» (209); «¡Paquidermos en prosa cuando pasan / y en verso cuando páranse» (211); «¡Rotación de tardes modernas / y finas madrugadas arqueológicas!» (212); «y más allá, la marcha de tus vivas / y más acá, tus mueras legendarios» (219); «al rey del vino, al esclavo del agua» (224); «y repercute jefe, suena subordinado» (227); «Ladrones de oro, víctimas de plata» (233); «sabiendo que ando cautivo, / sabiendo que yaces libre!» (249); «y urge tomar la izquierda con el hambre / y tomar la derecha con la sed» (251); «... vivías / de nada y morías de todo» (251); «más de una vez al cuerpo, / y, menos de una vez, al pensamiento» (260); «el justo sin espinas, / el ladrón sin rosas» (262); «el niño, que cae y aún llora / y el hombre que ha caído y ya no llora!» (262). De este paralelismo antitético procede, invirtiendo el orden semántico o sintáctico de la segunda parte del enunciado, la figura especular que veremos a continuación.

Ninguna de las anteriores especificaciones del contraste patentiza tanto su estirpe conceptista como la que los diccionarios llaman conmutación o retruécano, y que, en su forma más sencilla, puede hallarse en el adagio: «Come para vivir; no vivas para comer». Hemos citado antes dos ejemplos de Quevedo, pero, para poner de relieve el hondo arraigo de esta figura en el estilo barroco, citaremos ahora entero un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz, basado en una serie de tres retruécanos: «En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas? / ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento / *poner bellezas en mi entendimiento / y no mi entendimiento en las bellezas?* // Yo no estimo tesoros ni riquezas; / y así, siempre me causa más contento / *poner riquezas en mi pensamiento / que no mi pensamiento en las riquezas.* // Yo no estimo hermosura que, vencida, / es despojo civil de las edades, / ni riqueza me agrada fementida, // teniendo por mejor, en mis verdades, / *consumir vanidades de la vida / que consumir la vida en vanidades*».[27] Como puede notarse, se trata de quiasmos, es decir de una ordenación de palabras en forma de cruz o de un paralelismo invertido. La inversión puede ser semántica, como en los tres ejemplos sorjuaninos que acabamos de alegar, o sintáctica, como en este otro ejemplo quevedesco: «que nunca duerma yo, si estoy despierto, / y que si duermo, que jamás despierte».[28] Para que haya quiasmo, no es menester que los binomios sean semánticamente idénticos o sinónimos; basta con que mantengan una correlación de significado, que por lo general es de contraposición. Casos de quiasmo semántico en Vallejo: «con su prosa en verso, / con su verso en prosa» (228); «La oruga tañe su voz, / y la voz tañe su oruga» (236); «¿Qué me importan los fusiles / ... / si la bala circula ya... / ¿Qué te importan a ti las balas, / si el fusil está humeando ya...» (244); «¡Amado sea / el que tiene hambre o sed, pero no tiene / hambre con qué saciar toda su sed, / ni sed con qué saciar todas sus hambres!» (262); «¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!» (284); «Málaga... donde nació mi muerte... / y murió... mi nacimiento!» (298); «¡Cuídate de la hoz sin el martillo, / cuídate del martillo sin la hoz / ... / ¡Cuídate de las calaveras sin las tibias, / y de las tibias sin las calaveras!» (302). Veamos ahora brevemente algunos casos de quiasmo sintáctico en el mismo Vallejo: «vida con el punto y, con la línea, polvo» (211); «pero, donde comí, cuánto pensé! / pero cuánto bebí donde lloré!» (259); «hablarán los mudos, los tullidos andarán!» (284). Citemos, en último lugar, este caso complejo, que es un enredo de paralelismos antitéticos y quiasmos, engastados unos en otros: «Ladrones de oro, víctimas de plata: / el oro que robara yo a mis víctimas, / ¡rico de mí olvidándolo; / la plata que robara a mis ladrones, / ¡pobre de mí olvidándolo!»

Nos queda por decir, en esta sección, que César Vallejo no sólo asimiló los procedimientos formales del conceptismo barroco, sino que compartió con él también un contenido fundamental como el del binomio «vida-muerte». Nuestro siglo existencial y existencialista (Unamuno, Heidegger), con su peculiar sentimiento del tiempo, con su angustia y su agonía vitales, encuentra en ciertas páginas de Quevedo o de Gracián anticipaciones que, aisladas de un contexto que por fuerza tiene que ser distinto, im-

27 Obras completas, *I,* Lírica personal, *edición de A. Méndez Plancarte (México, Fondo de Cultura Económica, 1951), pp. 277-278. Llamamos la atención sobre los versos que contienen retruécanos, poniéndolos en letra cursiva.*

28 *Francisco de Quevedo,* Obras completas, *I,* Poesía original, cit., *p. 366.*

presionan por su modernidad. «Todos los que viven, si fuesen buenos, tienen obligación de saber lo que es la muerte, pues no pueden vivir sin morir. El muchacho en que murieron siete años de niño, y el mozo en quien murieron veinte y cinco, saben lo que es la muerte, como el viejo en que murieron ciento», afirma Quevedo en su carta a don Manuel Serrano del Castillo,[29] y en su poema *El escarmiento* hallamos versos como los siguientes: «vivo como hombre que viviendo muero, / por desembarazar el día postrero»; «Nací muriendo y he vivido ciego, / y nunca al cabo de mi muerte llego»; «muriendo naces y viviendo mueres».[30] Vallejo radica profundamente en esa línea «agónica» hispánica, diría española, en que vida y muerte, nacimiento y defunción se oponen y se componen, constituyendo el eje de un inconmovible sentimiento metafísico. Los versos o enunciados que citaré hablan por sí solos: «La vida me ha dado ahora en toda mi muerte» (190); «¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!» (246); «En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte» (249); «Tú, pobre hombre, vives; no lo niegues, / si mueres...» (268); «¡oh, no ser aún ese hombre / por el que te mató la vida y te parió la muerte» (286); «el caber de una vida en una muerte» (287); «Herido mortalmente de vida» (295). La lista podría alargarse, ya que se trata de la pareja semántica esencial y más recurrente en la poesía de Vallejo.

Ley de sustitución

El recurso vallejiano más importante, entre los que obedecen a la ley de sustitución, es el que podríamos definir «locución anómala», es decir un modismo o una frase hecha en la que el poeta introduce una variación semántica que, aun alterando profundamente su sentido y hasta volviéndolo oscuro, permite reconocer la fórmula originaria.[31] Por ejemplo, expresiones tan llenas de patetismo vallejiano como «con un pan al hombro» (266), «un pedacito de café con leche» (268), «con el dorso de una lágrima» (288) revelan sin dificultad las frases corrientes más probables sobre las que han sido construidas y que parecen ser, respectivamente: «con un fusil [o un talego] al hombro»; «un pedacito de pan [o de carne], o sea de algo de comer, no de beber»; «con el dorso de una mano [o de una hoja o de una página]». Lo decisivo para nuestro tema es que se trata, una vez más, de un medio expresivo explotado por los conceptistas barrocos. En Quevedo, por ejemplo, pueden encontrarse locuciones paródicas como «hablar a cántaros»[32] (cuya base es «llover a cántaros»), expresiones calificativas como «Mátalas hablando»[33] (que deriva del lexicalizado «Mátalas callando», sinónimo de «taimado» o «hipócrita») o versos como éste: «Trompetilla, que toca a bofetadas»,[34] cuya locución

[29] Obras completas en prosa, cit., *p. 1283*b.

[30] Obras completas, *I*, Poesía original, cit., *pp. 14-15.*

[31] *Llamé «calcos» a estas locuciones anómalas en mis «Studi introduttivi» a César Vallejo,* Poesie *(Milano, 1964), pp. CXCV-CXCVI. José Pascual Buxó volvió a enfocar el problema en un notable artículo: «Uso y sentido de las locuciones en la poesía de César Vallejo»,* Anuario de Filología, *Universidad del Zulia, Maracaibo, n.° 6-7 (1968), pp. 167-180. Francisco Martínez García amplió la investigación en su libro* César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta *(León, 1976), cap. «La frase alterada», pp. 253-275.*

[32] *«Visita de los chistes»,* Los sueños *(Madrid, Espasa-Calpe, 1961), I, p. 209.*

[33] Ibídem, *p. 290.*

[34] Obras completas, *I*, Poesía original, cit., *p. 559.*

neológica está calcada sobre las lexicalizadas «tocar alarma, a muerto, a fuego, a misa y afines». Por cierto, estas falsas locuciones forman parte de una técnica satírica que no es la propia de Vallejo, ya que en el poeta peruano cualquier modalidad expresiva apunta, por lo general, a efectos graves y dramáticos. Sin embargo, aunque convertidas a lo serio, las de Vallejo son acuñaciones aprendidas en el taller conceptista barroco. Un poeta español de la segunda posguerra, Blas de Otero, seguirá sacando provecho expresivo (de una expresividad igualmente seria) de este recurso que es, a la vez, quevedesco y vallejiano, empleando pseudolocuciones como «a contra muerte», «de infierno en ristre», «a toda luz», etc.[35]

Las locuciones neológicas de Vallejo a veces están precedidas (o seguidas) en el mismo texto por las lexicalizadas correspondientes que les han servido de modelo. En este caso de calco *in praesentia* el esquema imitado es visible: por ejemplo, en el verso «con un pan en la mano, un camino en el pie» (234) se nota que el segundo de los dos miembros del verso (un enunciado desde luego inusitado) está modelado sobre el primero, que es perfectamente normal. Lo mismo ocurre con la frase «un pedazo de pan en que sentarme» (242), que, precedida por el verso «una piedra en que sentarme», no ofrece problemas en cuanto a su directo origen, que ha sugerido una transformación casi automática y, al mismo tiempo, reveladora del peculiar patetismo vallejiano. En el poema «Los desgraciados» (250-1) toda la serie anómala «ponte el alma... ponte el sueño... ponte el cuerpo... ponte el sol» está sugerida automáticamente por la locución inicial «ponte el saco», que es perfectamente habitual y coloquial en Hispanoamérica. Todos los citados en este párrafo son casos de construcción *in praesentia.*

Pero la mayoría de las locuciones anómalas son calcos construidos *in absentia,* y el modismo o los modismos que han servido de base son sólo conjeturables, si bien fáciles de conjeturar, por lo general: así, pues, un sintagma como «dolor de bolsillo» (201) hace pensar en «libro [o reloj] de bolsillo», «fangos de honor» (204) en «matrícula de honor», «inmensidad en bruto» (207) en «peso en bruto», «¡Suelo teórico y práctico!» (210) en «curso teórico y práctico» (se trata, además, de un binomio leninista), «da / cuerda a tu brazo» (250) en «da cuerda al reloj», «hace mucho pecho» (286) en «hace mucho tiempo», «ganando en español» (287) en «hablando en español», «el rumor menor de las pirámides» (304) en «la base menor de las pirámides» (por supuesto, de pirámides truncadas), etc. La lista de este procedimiento podría alargarse mucho.

Un mecanismo conceptista, que sirve para comunicar con fuerza expresiva una percepción sensorial, es la sustitución, en el enunciado, del nombre del órgano (o instrumento) sensorial apropiado por otro impropio. Tanto en este recurso como en el anterior se verifica la ruptura de una isotopía, es decir la ruptura de una coherencia de significado, lo cual produce un efecto extrañante. Se trata de un procedimiento de un muy eficaz expresivismo, que los escritores barrocos han aprovechado asiduamente. Recuérdense los dos conocidos versos de Lope de Vega: «Marino, gran pintor de los oídos, / y Rubens gran poeta de los ojos»,[36] que cobran fuerza en la permuta de vocablos entre las dos aposiciones. En la mayoría de los casos, sin embargo, no se verifica ningún

[35] *Véase Emilio Alarcos Llorach,* La poesía de Blas de Otero *(Madrid, 1966), pp. 93-94.*
[36] Rimas de Tomé de Burguillos, *en* Obras poéticas, *I,* cit., *p. 1399.*

trueque visible, sino tan sólo una inesperada y chocante juntura de palabras alotópicas, como en el célebre verso de Quevedo: «y escucho con mis ojos a los muertos»,[37] o en el de Sor Juan Inés que dice: «Óyeme con los ojos».[38] Algunos ejemplos de Vallejo: «se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca» (190); «Un hombre está mirando a una mujer / ... / y la mira a dos manos» (202); «los oigo por los pies cómo se alejan, / los huelo retornar...» (211); «me miras / a través de la edad de tu palabra» (214); «Palpablemente / tu inolvidable cholo te oye andar / en París...» (259); «¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con lentes!» (261); «paraliza sus ojos escuchándolos» (295); «tú lo oyes en tu boca de soldado natural» (299).

La sucesión de perífrasis es otra modalidad estilística clasificable como figura de sustitución, ya que reemplaza a la denominación directa por medio de una serie de rodeos. Es éste un típico procedimiento barroco, que suele presentarse en conjuntos bimembres, trimembres y, a veces, multimembres. Véanse estos ejemplos de Quevedo: «él era tundidor de mejillas y sastre de barbas»;[39] «somos susto de los banquetes, polilla de los bodegones y convidados por fuerza»;[40] «era en buen romance *hipócrita,* embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz».[41] O este otro trimembre de Baltasar Gracián: «gran discípulo de la ignorancia, padrino de la necedad y aliado de la hablilla».[42] En Vallejo encontramos series de circunlocuciones que parecen salidas del mismo troquel, aunque el tono del poeta peruano es distinto: irónico a veces, pero siempre compasivo y hasta enaltecedor del hombre, difiere de esa actitud amarga, censuradora y misantrópica, peculiar de los dos grandes moralistas del Siglo de Oro. No obstante esto, el parentesco formal es indudable: «¡Ah doctores de las sales, hombres de las esencias, prójimos de las bases!» (186); «soldado del tallo, filósofo del grano, mecánico del sueño» (214); «compadre / de mi cálculo, enfático ahijado / de mis sales luminosas!» (219); «desgraciado mono, / jovencito de Darwin, / alguacil que me atisbas, atrocísimo microbio» (269).

Entre las perífrasis barrocas sobresale por su peculiaridad semántica la metáfora genealógica o de parentesco. En *La vida del buscón* de Quevedo la ropilla que lleva el pícaro es «nieta de una capa y biznieta de un capuz».[43] En un soneto burlesco el mismo Quevedo emplea la metáfora «nieto de la vid» para designar el vino.[44] Lope de Vega, en *La dama boba* (v. 426), llama al aguardiente «agua biznieta del vino». Gracián, en *El criticón,* se refiere a la muerte definiéndola jocosamente (o jocoseriamente) «la suegra de la vida».[45] Y hasta en nuestro siglo, García Lorca, en su fase neogongorina, llama al arcángel San Gabriel «biznieto de la Giralda».[46] Como puede notarse, la perífrasis genealógica tiene un rico abolengo hispánico, antes de sufrir en *Poemas*

37 Obras completas, *I,* Poesía original, cit., *p. 105.*
38 Obras completas, *I,* Lírica personal, cit., *p. 313.*
39 La vida del buscón, *en* Obras completas en prosa, cit., *p. 287*b.
40 Ibídem, Ibíd., *p. 320b.*
41 *«El alguacil endemoniado»,* ibídem, *p. 134a.*
42 Oráculo manual y arte de prudencia, *n. 206.*
43 Obras completas en prosa, cit., *p. 321*b.
44 Obras completas, *I,* Lírica personal, cit., *p. 558.*
45 El criticón, *edición de E. Correa Calderón (Madrid, Espasa-Calpe, 1971), vol. III, p. 262.*
46 *«San Gabriel»,* Romancero gitano.

humanos una conversión de lo burlesco a la tonalidad más compleja (si no más grave y dramática), que es distintiva de Vallejo. Véanse estos ejemplos: «y como nieto de una puerta oscura» (237); «doses y nietos tristes de mi pierna» (237); «sobrinas de la nube» (243); «estos despojos, mis famosos tíos» (249); «caminantes suegros, / cuñados en misión sonora, / yernos por la vía ingratísima del jebe» (252-253); «vino el Sincero con sus nietos pérfidos» (273); «Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros» (282); «Padre polvo, biznieto del humo» (301).

Por fin, como último recurso conceptista basado en la sustitución, daré algunos ejemplos de *hipóstasis* o cambio de categoría funcional.[47] Los escritores barrocos han hecho un uso abundante de aposiciones calificativas: las de Quevedo son de las más conocidas, como el «clérigo cerbatana» y «los hombres crepúsculos» de *La vida del buscón,* los «maridos linternas» del «Sueño de la muerte» y el «Cupido pulga» del soneto *Al mosquito de la trompetilla.* Las aposiciones calificativas de Vallejo, si —como es admisible— tienen su punto de arranque en la sugestión quevedesca o barroca, muestran la habitual conversión de una expresividad cómica en una expresividad más ambigua en sus matices, aunque por lo general seria y hasta solemne: «tu función águila, / tu mecanismo tigre» (228); «los huesos húmeros» (233); «las orejas sánchez» (261); «camarada jinete, / camarada caballo» (295).

Ley de repetición

En este apartado —el más breve de los tres, en nuestro análisis— voy a describir algunos fenómenos verbales que, como ya he advertido, no son en todo caso especialmente conceptistas, sino que pertenecen con igual derecho a otros estilos históricos, todos ellos marcados por una fuerte tendencia expresivista. En primer lugar voy a señalar un tipo de repetición que podría definir hiperisotópico o extremadamente redundante. Todo lector de Vallejo recordará esas fórmulas, tan llenas de peculiar afectividad, que son al mismo tiempo el tormento de sus traductores, puesto que, vueltas a otro idioma, por lo menos en una versión literal, no alcanzan la misma vibración poética que tiene el original: «mi suave suavidad» (204); «ésta mi cosa cosa, mi cosa tremebunda» (208); «los trístidos y tristes» (208); «¡qué cosa cosa! / ¡qué jamás de jamases su jamás» (215); «mi triste tristumbre se compone de cólera y tristeza» (232); «oro de plata y plata hecha de plata» (254); «¡La pobre pobrecita!» (268); «donde está la tiniebla tenebrosa» (268); «Así por tu paloma palomita»; etc.

La genialidad verbal de Vallejo ha sabido hallar una variación fundamental al uso abundante de fórmulas de contraste, mediante un uso, si no igualmente abundante, por lo menos extenso, de tales fórmulas de repetición, que no producen ni menor extrañamiento ni menor emoción. A veces, la repetición es un mero poliptoton («a la que llora por el que lloraba» [224]; «lloro de no poder llorar / y río de lo poco que he reído» [245]); a veces, una mera *derivatio* o *annominatio* («ayudarle a matar al ma-

[47] *Para la terminología lingüística y retórica los puntos de referencia que me han parecido más recomendables son: F. Lázaro Carreter,* Diccionario de términos filológicos *(Madrid, 1968); A. Marchese y J. Forradellas,* Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria *(Barcelona, 1986).*

tador» [225]; «parada de estupor ante este paro» [231]; «hombrecillo, / hombrezuelo, / hombre con taco» [235]; «dése al mísero toda su miseria» [270]; «¡Sólo la muerte morirá!» [284]). Aunque se trata de figuras ordinarias en un discurso conceptista, huelga subrayar los escalofriantes hallazgos poéticos que Vallejo logra al emplearlas.

Pero, otras veces (y son las más), el poeta suele recurrir, casi siempre con éxito, a formas más audaces y arriesgadas de repetición. Es el caso de verdaderas tautologías, como las siguientes: «¡Adiós, vino que está en el agua como vino!» (247); «y el oro mismo será entonces de oro!» (283); «Varios días España está española» (295); «cadáver muerto» (297); «así el agua, al contrario de la sangre, es de agua» (299); «se dirá que tenemos / en uno de los ojos, mucha pena / y también en el otro, mucha pena / y en los dos, cuando miran, mucha pena...» (246). Es, de igual modo, el caso de las muchas reduplicaciones y epanalepsis —no menos impresionantes, en sus mejores logros—, de las que se vale el poeta para expresar aparentes contradicciones e imposibilidades, precisamente como en los adynata del primer apartado, aunque con fórmulas opuestas: «posiblemente muerto sobre su cuerpo muerto» (215); «y la migraña extrajo tanta frente de la frente!» (222); «¡Cuánto catorce en un solo catorce!» (229); «su fuerza sin cabeza en su cabeza!» (231); «Va con dos nubes en su nube» (213); «sorprendiéronle / en su cuerpo un gran cuerpo» (291). Es el caso, además, del uso no esporádico del superlativo hebreo, que funciona como un ulterior instrumento de intensificación: «el cráneo del cráneo» (192); «¡qué jamás de jamases...» (215); «tanta sed de sed» (224); «...adiós... / frío del frío y frío del calor!» (248).[48]

No me detendré en un mecanismo muy difuso en la poesía moderna como la anáfora (a pesar de que la anáfora vallejiana transmite una emoción del todo especial), pero, sí, recordaré el fenómeno opuesto, aunque menos frecuente, de la epífora, pues la epífora de Vallejo no es inferior a la anáfora en cuanto a vigor emotivo y representativo: «paso de palo, / gesto de palo, / acápites de palo, / la palabra colgando de otro palo» (212-3); «experiencia de un solo ojo, clavado en pleno pecho, / de una sola burrada, clavada en pleno pecho, / de una sola hecatombe, clavada en pleno pecho» (210); «y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces / y la condición del martirio... / es el dolor dos veces / y la función de la yerba purísima, el dolor / dos veces / y el bien de ser, dolernos doblemente» (222). Todo lector puede darse cuenta de la variedad y de la energía poética de las fórmulas vallejianas de repetición que, como las de contraste y sustitución, concurren a hacer patente el genio lingüístico del poeta.

Consideremos, por último, una modalidad especialísima de la repetición vallejiana, que puede equipararse a las que Leo Spitzer, estudiando la prosa del *Buscón* de Quevedo, ha llamado series de palabras o locuciones en *crescendo,* donde la intensidad aumenta gradualmente hasta llegar a la expresión final que es la más sorprendente de todas.[49] Se trata, desde luego, de una enumeración, que, en todo caso, no podría definirse caó-

[48] *Este último ejemplo parece una vaga reminiscencia lopesca: «Adiós, Fenisa; adiós, gato del gato; / adiós, cabo de Gata...»* (El anzuelo de Fenisa, *a. II, e. XXVI). Por otro lado, todo el poema* Despedida recordando un adiós *es relacionable con los sonetos del adiós (los había serios y burlescos), que son un tipo recurrente en el teatro del Siglo de Oro.*

[49] *«Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón». Cito por la versión italiana: Leo Spitzer,* Cinque saggi d'ispanistica *(Torino, 1962), p. 156.*

tica, porque en ella se descubre precisamente un orden, una gradación, un clímax o, a falta de él, una conclusión «aguda», no casual, sino —en cierta medida— calculada y perseguida. Este procedimiento, eminentemente conceptista, que se encuentra también en otros autores barrocos (por ejemplo, en Gracián: «ojos en las orejas... ojos en las manos... ojos en los brazos... ojos en los mismos ojos... ojos y más ojos y reojos»),[50] me parece uno de los más típicos y eficaces del estilo de Vallejo. Los ejemplos que podrían aducirse son muchos. Nos ceñiremos a los siguientes: «Pues de resultas / del dolor, hay algunos / que nacen, otros crecen, otros mueren, / y otros que nacen y no mueren, otros / que sin haber nacido, mueren, y otros / que no nacen ni mueren (son los más)» (223); «¡Loco de mí, lovo de mí, cordero / de mí, sensato, caballísimo de mí!» (226); «el animal, el que parece un loro, / el que parece un hombre, el pobre rico, / el puro miserable, el pobre pobre!» (261); «padre y hombre, / marido y hombre, ferroviario y hombre, / padre y más hombre» (290).

Conclusiones

Al término del presente examen, que obviamente no es más que un esquema de la investigación exhaustiva que se podría llevar a cabo sobre el asunto, y que por consecuencia es también susceptible de parciales modificaciones, agregaré lo siguiente. Algunos grandes autores de nuestro siglo (entre ellos, Antonio Machado, Benedetto Croce, Jorge Luis Borges) han tachado la expresión barroca de cerebral y fría. Aunque esa sentencia fuera justa en todos los casos y no tuviera, como me inclino a creer, una validez sólo parcial, puede afirmarse que Vallejo descongela los mecanismos retóricos barrocos y les insufla una vitalidad expresiva y una pasión humana realmente asombrosas. Como en el mejor Quevedo (sea en el de los poemas graves y amorosos, sea en el de los satíricos), los procedimientos conceptistas de nuestro poeta no son ni juegos de palabras ni malabarismos verbales: son, por el contrario, la substancia de una expresividad que intenta comunicar lo que el mismo Vallejo, en un poema, llama «emoción formidable, espontánea y reciente de la vida» (188), «hallazgo personal de la vida» (189). La grandeza de Vallejo es también verbal, pero no es sólo verbal: *Poemas humanos* son probablemente de lo más emotivo y escalofriante que se ha escrito en poesía en este siglo, en cualquier idioma.

Por otro lado, hay que precisar el alcance y los límites del conceptismo vallejiano. Primeramente obsérvese que, si el lenguaje de Vallejo ha recibido mucho del conceptismo, no se reduce totalmente a él. Es éste un componente esencial, pero no es más que un componente. Ni Vallejo es todo conceptista ni todo el conceptismo está en Vallejo.

En segundo lugar, los modelos barrocos sufren un proceso químico de transformación al volverse lengua privativa de Vallejo. No pocos poetas hispánicos de nuestro siglo tienen un entronque quevedesco o gongorino (o luisiano o sanjuanino) más directo, más imitativo, que le quita algo a la plena autonomía y originalidad actual de sus estilos. En cambio, en Vallejo, al margen de las fuentes concretas que se pueden iden-

[50] El Criticón, edición cit., *vol. II, pp. 28-29.*

tificar, nunca se respira aire de literatura de segundo grado, si queremos usar la definición de Gérard Genette.[51] Y esto es, precisamente, lo milagroso. Nadie como él le debe tanto a la gramática conceptista, pero nadie como él ha logrado doblegarla, dislocarla, incorporarla íntimamente a su carácter y a su personalidad creadora. ¡Cuántas veces, leyendo textos de autores neobarrocos o neomísticos, nos hemos sorprendido al exclamar: «Mira: esto es puro Quevedo», «Pero, esto parece otro *Cántico Espiritual*». Se trataba de habilísimas reescrituras, muy lejanas de la operación lingüística realizada por Vallejo. Si cada una de las piezas de un organismo poético vallejiano es susceptible de denunciar, en un desmontaje analítico, su modelo literario, el conjunto permanece totalmente personal: personal hasta producir desconcierto e incredulidad.

¡Qué destino más singular, el de este poeta incomprensible, inexplicable, intraducible, y que, no obstante, ha conseguido penetrar con sus versos en la memoria y en la sangre de innumerables lectores! No menos extraordinario es el destino de su español, inaudito e inexistente, y que, a pesar de ello o tal vez en virtud de ello, logra imponerse a todo hispanohablante, a lo ancho y a lo largo del inmenso dominio de este idioma, resultándole misteriosamente familiar, además de persuasivo y subyugante. Es presumible que la dilatada y profunda sociabilidad de su difícil palabra poética radique, en gran medida, en una savia común a todos los pueblos hispánicos: la savia, perennemente circulante, de la lengua literaria del Siglo de Oro en sus expresiones más caracterizantes.

Roberto Paoli

[51] Palimpsestes. La littérature au second degré *(París, 1982)*.



Del símbolo a la imagen surrealista

Uno de los aspectos más interesantes de Vallejo es su condición como poeta de enlace entre el modernismo y la vanguardia. Críticos como Américo Ferrari,[1] James Higgins,[2] y recientemente, Jean Franco, [3] se han preocupado por revelar el misterio del hermetismo vallejiano, así como sus causas y evolución. Sin embargo, no se ha hecho tanto hincapié en el método seguido por Vallejo para lograrlo. Para ello, creo necesario partir de las normativas surrealistas y sus fórmulas de realización poética.

En primer lugar quisiera señalar las relaciones, desde un punto de vista teórico, entre César Vallejo y el surrealismo, si bien considero que dichas relaciones, como ya señaló Octavio Paz, pertenecen a una sincronía en la «tradición moderna universal».

Casi todos los escritores de la época participan del sentimiento de crisis que ya habían anunciado los modernistas, y que reafirman con sus nuevas lecturas: Ortega, Gorky, Turgueneff, Samain y otros ya clásicos: Rimbaud, D'Annunzio, etc.[4] A partir de Rubén Darío habría que reconocer una línea de «avant-garde» en Hispanoamérica, incluso, en ocasiones, anterior a los planteamientos europeos. Por ello, Juan Larrea se permitirá hablar de un supuesto surrealismo en el fundador modernista, centrándose fundamentalmente en la existencia de su *Libro de los sueños.* [4] Asimismo Octavio Paz afirmaba que existían antecedentes del surrealismo en Hispanoamérica y citaba a Macedonio Fernández, Huidobro y Pellicer, para añadir que culminaba en dos momentos, el primero de ellos marcado por las figuras de Vallejo y Neruda. Para el crítico mexicano desde Rubén Darío «América Latina ha dado [...] una serie ininterrumpida de grandes poetas. Esos poetas son parte de la tradición moderna universal».[6] De esta forma afirmaba la existencia de un surrealismo ahistórico, como tendencia poética y evolución casi predeterminada desde el momento en que apareció el modernismo.

Por su parte, Paul Ilie atribuye al surrealismo ciertos aspectos que se encontraban ya en el modernismo, sobre todo en la narrativa. Los surrealistas tratan de producir en

[1] *Américo Ferrari,* El universo poético de César Vallejo. *Caracas, Monteávila Editores, 1974.*

[2] *James Higgins,* Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo. *México, Siglo XXI Editores, 1970.*

[3] *Jean Franco,* César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio. *Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1984.*

[4] *Espejo Asturrizaga,* César Vallejo. Itinerario del hombre. *Lima, Lib. Ed. Juan Mejía Baca, 1965.*

[5] *Juan Larrea,* César Vallejo y el surrealismo. *Madrid, Visor, ed. 1976.*

[6] *Octavio Paz,* La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo). *Madrid, Ed. Fundamentos, 1980, p. 95.*

el espectador la sensación de «encontrarse ante un mundo inquietante, extraño», conseguido al no regirse por las leyes tradicionales de la sintaxis e introducir, por el contrario, «niveles disímiles de la realidad, disociaciones psicológicas: bien como producto de automatismo psíquico, o bien como intento racional deliberado de crear un mundo grotesco o incongruente», de ahí que «una obra puede ser surrealista sólo en parte».[7]

Por supuesto, Vallejo no seguirá frecuentemente el automatismo psíquico, pero sí suele producir un mundo dominado por lo grotesco o lo incongruente, de donde procede un claro sentido del absurdo,[8] como ya señaló Juan Larrea. Este es, por su parte, uno de los aspectos reseñados por Breton al afirmar que, para adquirir una consciencia más clara y apasionada del mundo sensible, se precisa un entendimiento poético, de manera que la poesía llega a convertirse en un medio de conocimiento, lo que supone a su vez «el poderío de la imaginación frente a la razón».

Era lógico que, al buscar la confusión entre sueño y realidad, surgiera el absurdo, aún sin ser éste su primer propósito, sino el logro de una «suprarrealidad cuyos primeros indicios aparecen en la literatura fantástica». Pero no todo se quedaba en el mero ámbito poético, era fundamental que la poesía se convirtiera en la coordinadora de los deseos humanos. Por tanto, se trataba de que la formulación poética no fuera exclusivamente una manifestación literaria, sino un comportamiento. De hecho, Breton desde el Primer Manifiesto señalaba que el surrealismo había que considerarlo como una muestra «de nuestro inconformismo absoluto».[9]

Al unir vida y poesía concedieron una importancia primordial tanto al poeta como a la palabra que le convertía en un semidiós. Por ello, aunque Breton es consciente de los excesos y profusión del lenguaje que utilizan, los excusa puesto que son necesarios para «poner de relieve la expresión humana en todas sus formas». No es de extrañar que el humanismo de Vallejo se sintiera atraído o conviniera con estas afirmaciones. Así en su artículo «La nueva poesía norteamericana» coincidirá con las opiniones de Breton: «El material más elemental y simple del poema es, en último análisis, la palabra y el color de la pintura. El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta [...] si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico MUERE».[10] Afirmación que no le impedirá criticar los excesos de los surrealistas en su célebre y repetida frase: «Hacedores de imágenes devolved las palabras a los hombres».[11]

Vallejo, al expresar el mundo de contradicciones con el que se enfrenta, es consciente de la soledad que ha de padecer, y por ello la poesía será manifestación de su aislamiento frente al mundo. De igual modo, Breton anunciaba que el «surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida».[12] En cualquier caso, lo que anuncia el poeta francés, Vallejo lo padece.

[7] *Paul Ilie,* Los surrealistas españoles. *Madrid, Taurus, 1972, p. 17.*

[8] *Juan Larrea,* op. cit., *p. 253.*

[9] *André Breton,* Manifiestos del surrealismo. *Madrid, Ed. Guadarrama, 1985, p. 69.*

[10] *César Vallejo, «La nueva poesía norteamericana».* El Comercio, *Limá, 30 de julio de 1929. Reproducido en* Aula Vallejo, *Córdoba (Argentina), núms. 5, 6, 7, 1968, p. 68.*

[11] *César Vallejo, en* Favorables París Poema. *Reedición, Sevilla, Ediciones Librería Renacimiento, 1982.*

[12] *Breton,* op. cit., *p. 69.*

Ambos coinciden, a su vez, en reconocer la invalidez del lenguaje racional para expresar al hombre, e incluso para producir en él «aquella sacudida emotiva, que es la que verdaderamente da valor a su vida».[13]

Las coincidencias, incluso desde la primera poesía vallejiana, no son de extrañar, en cuanto que ambos proceden de una misma fuente literaria. Breton reconoce en los tiempos románticos el primer atisbo de surrealismo (fueron los primeros «vagidos de un ser que ahora comienza a dar a conocer sus deseos a través de nosotros»).[14] Y Vallejo a su vez, coincide en esencia con los románticos: «El romántico siente que vive en un mundo caótico regido por las fuerzas ciegas del mal que gratuitamente le asestan golpes de desgracia [...] en la poesía de Vallejo encontramos la misma angustia [...] la misma preocupación por la falta de sentido de la vida y por la presencia del mal, la misma sensación de ser prisionero en un mundo hostil».[15]

Una diferencia fundamental entre Vallejo y el surrealismo se encuentra en esta misma pertenencia del poeta peruano a la ideología romántica. Breton tratará de alcanzar ese punto desconocido donde realidad y sueño se unen, pero Vallejo, tras la experiencia modernista, sabrá que tal idea está condenada al fracaso dadas «las divisiones y contradicciones de la vida y la imposibilidad de alcanzar la unidad».[16]

El símbolo modernista

Carlos Bousoño al analizar el símbolo,[17] se refería al papel de antecesor que el simbolismo tenía con respecto al movimiento surrealista y diferenciaba tres tipos: en primer lugar, el simbolismo lógico, perteneciente a la escuela simbolista francesa, de quien lo heredará el modernismo hispanoamericano. El segundo, perteneciente a aquellos poetas inmediatamente precedentes al vanguardismo, que utilizan un simbolismo ilógico. Y en tercer lugar el simbolismo de los superrealistas, que se valen de jitanjáforas, voces necesarias pero inexistentes en el idioma.

En *Heraldos Negros* Vallejo comienza a buscar ciertas imágenes que se aproximan al simbolismo ilógico de que hablaba Bousoño. Por ejemplo en «Deshora» retrata a la pureza por medio de una serie de metaforizaciones que gradualmente irán adquiriendo connotaciones de irracionalidad:

Yo sé que estabas en la carne un día, cuando yo hilaba aún mi embrión de vida,	(simbolismo lógico)
Pureza en falda neutra de colegio; y leche azul dentro del trigo tierno	(transición a ilogicidad)
a la tarde de lluvia, cuando el alma ha roto su puñal en retirada.	(simbolismo ilógico)

[13] *Breton,* op. cit., *p. 196, Segundo Manifiesto.*
[14] *Breton,* op. cit., *p. 197.*
[15] *James Higgins,* op. cit., *p. 27.*
[16] *James Higgins,* op. cit., *p. 46.*
[17] *Carlos Bousoño,* El irracionalismo poético. El símbolo. *Madrid, Ed. Gredos, 1969.*

Aún así, no es excesivamente frecuente encontrar esta irracionalidad en Vallejo, al menos hasta llegar a *Trilce,* aunque sí podemos advertir que, en distintas metaforizaciones y simbolismos de *Heraldos Negros,* se encuentra el germen de la formulación poética posterior. Ello es lógico, por cuanto «el simbolismo lógico ha de llevar implícita la segunda forma, el simbolismo ilógico o irreal».[18]

El tipo de símbolo más frecuente en la poesía de Vallejo es el de tradición bíblica o cristiana, de manera que términos como pan o sangre se convertirán en palabras clave, de significación muy precisa dentro de su poética. Ello implica la sacralización del mundo y del poeta de que hablaban los modernistas, por mediación de Nietzsche. El paso siguiente, la «divinización» del poeta y su obra se producirá en los movimientos de vanguardia.

A pesar de que Vallejo aún no se ha «endiosado», sin embargo encontramos frecuentes símbolos o indicios de ello desde sus comienzos poéticos. En uno de sus poemas más significativos a este respecto, «La copa negra», al mismo tiempo y a través de una simbolización, refiere el significado de sacrificio (propio del cáliz), al deseo erótico, a la «perversidad» de la mujer y a su propia incapacidad de «inocencia». Un hecho significativo en este sentido es la idea surrealista (que cobrará mayor importancia a partir de la inclusión de Dalí en el grupo) de que la libre manifestación de los deseos más ocultos otorga un mayor valor a la producción poética. Se podría quizá decir, por su incidencia y repetición, que la «divinización» o el «endiosamiento», según los casos, es uno de los símbolos ilógicos de Vallejo (si lo consideramos como deseo inconsciente) que se manifiesta en *Heraldos Negros* por medio de símbolos lógicos, cuya significación inmediata es la contradicción ideal/realidad (cuerpo). Esta contradicción se plantea a veces en términos de lucha y otras como aceptación de un hecho reconocido.

Ascua astral... He sentido
secos roces de arcilla
sobre mi loto diáfano caer
Ah, mujer! por ti existe
la carne hecha de instinto. Ah, mujer!

Por eso, ¡oh, negro cáliz! aun cuando ya te fuiste
me ahogo con el polvo,
y piafan en mis carnes más ganas de beber

(«La copa negra»)

Por otra parte, la sacralización del mundo y del poeta que plantea Vallejo, varía con respecto a la de Darío (que trata de «intelectualizarla», a través de la re-creación de mitos), Lugones (que lo hace a un nivel de abstracción, en afirmación o negación metafísica) o Herrera (quien llega a considerarlo como una bufonada). La sacralización en la poética de Vallejo es aún más grave que en los otros poetas, porque se refiere sobre todo a su propia intimidad. Si Vallejo venía utilizando los símbolos tradicionales (pertenecientes al acervo cristiano), cuando pierde dicho símbolo su sentido, el desgarramiento que se produzca (por ser parte del mundo interior del poeta) será aún mayor, pero además será lógico que, también desde el punto de vista formal, el lenguaje (símbolo al

[18] *Bousoño,* op. cit., *p. 37.*

fin y al cabo) termine desgarrándose y perdiendo a su vez el sentido. Por este motivo, en *Trilce,* la poesía se convertirá en puro símbolo ilógico.

Este aspecto de pérdida de lo sagrado para el poeta podemos observarlo ya en *Heraldos* (aunque a nivel formal, como ya he indicado, no se consiga hasta llegar a *Trilce):*

Linda Regia! Tus pies son las dos lágrimas
que al bajar del Espíritu ahogué
un Domingo de Ramos que entré al Mundo
ya lejos para siempre de Belén

(«Comunión»)

El simbolismo es continuo en la poesía de Vallejo, cualquiera que sea el tema, y alcanza, a nivel de asociaciones y connotaciones, incluso a los verbos («desclava mi tránsito»). Se sirve para la formación de símbolos incluso de nombres propios a los que otorga una función adjetival: «caridad verónica de ignotas regiones / donde a precio de éter se pierde la vida» («Nervazón de angustia»).

Pero Vallejo no sólo utiliza el símbolo cristiano o el símbolo trágico, sino que también se acerca a la poesía del barroco para hacer gala de un tono socarrón y presentar a manera de cuadro simbólico, una imagen cercana por su crueldad objetiva al surrealismo:

Y un soldado, un gran soldado
heridas por charreteras,
se anima en la tarde heroica,
y a sus pies muestra entre risas,
como una gualdrapa horrenda
el cerebro de la vida.

(«Romería»)

Lo deshumanizado y lo grotesco son, como indicaba Paul Ilie, característicos del surrealismo, dado que llegan a manifestar lo psicológicamente inquietante. Son elementos que se encuentran en la pintura y la literatura grotescas españolas, y que se producen como consecuencia «de la desintegración del romanticismo» y de las «prácticas estéticas [...] deformantes y absurdas».[19] De hecho ya Víctor Hugo había otorgado a lo grotesco casi la misma categoría de lo bello (dado que eliminaba la monotonía de la tragedia por medio del horror y la risa). Estos aspectos aparecen en la cita sirviéndose de la imagen activa y grotesca del soldado, patética en su carcajada. No es ésta todavía la imagen vanguardista que aparecerá en *Trilce,* donde domina no ya lo cómico-patético, sino lo patológico. A su vez, este rasgo será el que le inicie en el camino del absurdo. En *Heraldos Negros,* por supuesto, no se puede hablar de vanguardia, pero sí de un acercamiento a los rasgos más característicos de su estética, hasta el punto de que prácticamente toda la sección «Buzos» añade un léxico caracterizado por un simbolismo al que se suma un humor socarrón; cuando este humor se convierta en ironía (al considerar su propio yo), surgirá la vanguardia.

[19] *Paul Ilie,* op. cit., *p. 39.*

Otro aspecto de aproximación a nuevas formulaciones es la afirmación de su carencia de «saber» (los surrealistas llegaron a considerar a la poesía como el único medio de conocimiento). Esta ignorancia, por su parte, favorece lo grotesco en cuanto que «surge de la imagen rota de la contemplación de sí mismo por parte de un existencialista».[20] Todavía no plantea la ironía que aparecerá posteriormente, pero se aproxima a ella en cuanto que comienza a alejarse de la afirmación del yo romántico. Vallejo no se siente seguro, duda continuamente, aunque todavía oscile entre ciertas afirmaciones (sobre todo en los poemas dedicados a la persona amada: «Nervazón de angustia», «Bordas de hielo», «Ascuas», etc.). La inseguridad se plantea sobre todo con respecto a Dios y el sentido del mundo, pero lo que resulta más tragico es que dicha inseguridad llega incluso a atravesar al ámbito seguro por excelencia en las «Canciones del hogar»:

> y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados,
> mi ser recibe vaga visita del Noser.
>
> Una mosca llorona en los muebles cansados
> yo no sé qué leyenda fatal quiere verter:
>
> («Encaje de fiebre»)

Desde su primer poema este desconocimiento se une a la esencia del hombre y condiciona la relación: existencia/no existencia (como podemos ver en las dos estrofas citadas). Dicha ignorancia es uno de los condicionantes básicos de su época en el momento de la producción poética (otro elemento más que añadir a la lógica aparición del absurdo en el terreno artístico). Pero aún su poesía contiene una preocupación estética que, en su etapa posterior, se transformará en preocupación existencialista.

Otro aspecto que podríamos observar en *Heraldos* es el retrato de la naturaleza. Generalmente la geografía se trata desde su aspecto simbólico, descrita tan sólo como apoyo ambiental a la figura humana, y habitualmente referida a fenómenos atmosféricos (la lluvia en «Hojas de ébano») o temporales (el atardecer de «Nostalgias imperiales»), pero en cualquier caso naturaleza que se describe en representación o sustitución de lo que se quiere expresar, de manera que todavía se ve en su imaginería panteísta. En «Deshojación sagrada», la luna ya no es parte del poeta, pero tampoco actúa de manera independiente. Incluso los objetos pequeños, a los que tan aficionado es Vallejo, no son libres, desde su situación de símbolo sirven para manifestar el sentimiento poético del autor, como ocurre en «Ascuas»:

> Luciré para Tilia, en la tragedia
> mis estrofas en óptimos racimos
> sangrará cada fruta melodiosa
> como un sol funeral, lúgubres vinos.

La simbolización en este poema adquiere o quiere adquirir un tono trágico, con un semirromanticismo trasnochado (de no ser por la intensidad del símbolo), pero que todavía no es aquella imaginería de la destrucción, típica de la vanguardia, que será una constante en *Trilce*.

[20] *Paul Ilie*, op. cit., *p. 48.*

Efectivamente no se puede hablar de vanguardia, ni de surrealismo en *Heraldos negros*, pero sí de una acumulación sensual y simbolista cercana a extremos «que bordeaban la neurastenia, preparando de este modo la mente artística para la ruptura que vendría a continuación».[21]

El símbolo de vanguardia

Según Américo Ferrari, Vallejo en su primera obra poética, lleva la estética modernista hasta sus últimas consecuencias en ritmos, adjetivaciones, correspondencias, etc., tratando de lograr «un lenguaje capaz de expresar directamente la emoción desnuda».[22] Incluso los títulos de los poemas son puros símbolos; aún así trata de hacer una labor de síntesis reduciendo al máximo lo puramente anecdótico, con el fin de presentar la experiencia interior. Para ello abstraerá directamente la cualidad esencial del objeto que manifieste su intimidad. Esta tendencia a la síntesis es, asimismo, uno de los elementos esenciales de la vanguardia, en cuanto que se expresan, a nivel artístico, los resultados, pero no el proceso de su elaboración (que simplemente se intuye).

En *Trilce,* sin embargo, la inseguridad a que me he referido anteriormente, es mayor, de manera que recurre a la acumulación de adjetivos y sustantivos ambivalentes para manifestar su indecisión. Jean Franco al analizar el proceso de fabricación lingüística de esta segunda obra señalaba que Vallejo tenía la intención de revelar el sistema de autoengaño que lleva a cabo el hombre, en su afán de «hacer un dios». Para conseguirlo ha de manifestar la índole material del lenguaje que «revela la imperfección humana mediante la lucha por la continuidad y la perfección». Jean Franco pone como ejemplo la utilización de «amoníacase» por «armonízase», paranomasia que actúa «como un desliz freudiano; reemplaza lo que queremos decir por lo que realmente tenemos en la mente».[23]

Cada poema, aunque a menudo incomprensible, sin embargo, llegará a revelar las obsesiones del poeta. El símbolo pasa a convertirse en imagen poética al producirse una dislocación en la ley de asociaciones. De hecho unas palabras atraerán a otras por su pertenencia a campos similares, pero para producir a su vez significados diferentes, dado que se asocian a otros términos con los que no han tenido referencias. Es decir se utiliza el mismo método que en la producción de símbolos, pero desechando por completo cualquier rigor lógico: Su «¡hay ganas de quedarse plantado en este verso!» («Los anillos fatigados») perteneciente a su primer libro poético se convierte en *Trilce* en: «Rumbé sin novedad por la veteada calle / / ... / / de veras. Y fondeé hacia cosas así / ...», donde «rumbé» (en su acepción de tomar un rumbo, y sobre todo, de viaje por mar), atrae a «fondear».

Tal vez se vea más claramente en el poema VII, donde «encañona», ambivalente en su significación, se restringirá a través de «emplumar», pero de una manera falsa, pues-

[21] *Paul Ilie,* op. cit., *p. 18.*
[22] *Américo Ferrari,* op. cit., *p. 212.*
[23] *Jean Franco,* op. cit., *p. 139.*

to que «emplumar» se connota al mismo tiempo con la significación de «encañona», con lo que, en lugar de restringirse, se amplían los significados:

Ahora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar y...

Se trata, por tanto, de llevar a cabo una asociación rigurosa pero ilógica de palabras. No se busca «producir textos estéticamente satisfactorios (recurriendo, por ejemplo, a criterios de armonía o de coherencia) como de abandonarse a las exigencias imperativas del discurso tal como se construye ajeno a la voluntad del transcriptor».[24]

Este aspecto, a su vez, explica el sentimiento de ajenidad entre el hombre y las cosas, imagen característica de la poética moderna. El hombre deja de ser poseedor y manifiesta claramente su aislamiento: «..., y todas las cosas / del velador, de tanto qué será de mí, / todas no están mías / a mi lado» (poema VII).

En el mundo de los objetos aparecen realidades inquietantes, que manifiestan una rebelión o una queja independiente de la voluntad del hombre, quien aparentemente parece dominarlos. Este rasgo aparecerá de forma regular y constante en la pintura vanguardista, y es sumamente significativa su temprana aparición en *Trilce,* dado que se trata de lo que podríamos llamar «elementos cotidianos en rebelión»:

Y siempre los trajes descolgándose
por sí propios, de perchas
como ductores, índices grotescos
y partiendo sin cuerpos, vacantes!

(XLIX)

Tal vez el origen de esta naturaleza cotidiana rebelada se encuentre en aquella inseguridad, de que hablábamos en *Heraldos* y que llega a ocupar el ámbito familiar (tradicionalmente el más seguro). En cualquier caso, la escena pertenece a la estética del surrealismo, en cuanto que éste considera que nada de la existencia está exento de absurdo. Se ha roto la relación tradicional entre realidad y experiencia.

Continuando el análisis del espacio y los objetos, podemos encontrar otros rasgos coincidentes con las fórmulas de vanguardia, como es la sensación agobiante de una geometría rodeada por el vacío, puesto que de hecho, el vacío es lo único que posee el hombre. En su poesía anterior, no aparecían, salvo excepciones, los grandes espacios, pero ahora existe un inmenso ámbito espacial donde domina la ausencia:

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra.

(XV)

El espacio hueco es a su vez consecuencia de esa contradicción que aparecía en *Heraldos,* y que ahora se manifiesta a través de significados duales, en un vacío donde «uno»

[24] *G. Durozoi y B. Lecherbonnier,* El surrealismo. *Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 256.*

y «otro» son a la vez diversos e indiferentes entre sí. Dicha contradicción se manifiesta en contradicción geométrico-espacial:

> Pero un mañana sin mañana,
> entre los aros de que enviudemos,
> donde traspasaré mi propia frente
> hasta perder el eco
> y quedar con el frente hacia la espalda.
>
> (VIII)

La búsqueda del tercer elemento (esa zona media, para los surrealistas donde realidad y sueño se unían, resolución a su vez de las contradicciones), aparece en Vallejo unida a un esquema espacio-temporal, que es lo que hace, en mi opinión, que pueda buscar el término medio-ideal surrealista (fuera del tiempo, fuera del espacio como es la irracionalidad):

> Y solo yo me voy quedando,
> con la diestra, que hace por ambas manos,
> en alto, en busca del terciario brazo
> que ha de pupilar entre mi dónde y mi cuándo
> esta mayoría inválida de hombre.
>
> (XVIII)

El fracaso de la unidad conduce a la irracionalidad y a la pesadilla, por el «esfuerzo humanizador del artista deshumanizado para volver a unir su mundo afectivo con la realidad objetiva circundante».[25] De esta forma vuelve a aparecer lo grotesco, como ya habíamos visto en *Heraldos,* pero en este caso actuando con total independencia y autonomía respecto a su productor: el poeta: «El miércoles, con uñas destronadas se abre las propias uñas / de alcanfor, e instila por polvorientos / harneros, ecos, páginas vueltas, sarros / zumbidos de moscas» (IV).

La pesadilla procede, asimismo, de la imprecisión del tiempo, y está motivada por la confusión psicológica de realidades; el poema más significativo a este respecto es el dedicado a Otilia: «El traje que vestí mañana / no lo ha lavado mi lavandera». Supone la mezcla del tiempo verbal pretérito en su significado gramatical con un término de significado semántico futuro. Es un intento de lograr la atemporalidad, y de objetivar la subjetividad del mismo.

Por otra parte, el tiempo, al igual que el espacio y los objetos, es susceptible de humanizarse y, por tanto, de poseer actuación por sí mismo: «Torna diciembre qué cambiado, / con su oro en desgracia. Quién lo viera» (XLIX).

Por estos medios, humanización tiempo-espacio-objetos, intenta el poeta obtener cierta objetividad que pudiera colaborar al encuentro de la realidad-verdad. Pero al mismo tiempo, el hombre se convierte en máscara (rasgo básico de la nueva estética). Si antes era un soldado el que aparecía riéndose, ahora es el propio poeta quien se observa en la duplicidad de su propia conciencia. El distanciamiento producirá no lo grotesco, sino lo irónico:

[25] *Paul Ilie,* op. cit., *p. 65.*

Junio, eres nuestro. Junio, y en tus hombros
me paro a carcajear, secando
mis metros y mis bolsillos
en sus 21 uñas de estación.

(XVII)

El surrealismo, por su parte, llegará a confundir lo que es real con lo que es imitativo, de manera que las personas serán descritas como muñecos.[26] Por el contrario se humanizan los objetos a fin de lograr el rigor objetivo escapando a cualquier tipo de subjetividad. Pero el autor, como víctima pasiva del medio, intentará congraciarse con él, cayendo en lo que Ilie llama «estética paranoica». El poeta o la persona carecerán de la capacidad de actuación necesaria y se convertirán en maniquíes representativos, pero inoperantes.

La nueva poética

A partir de *Poemas Humanos,* las fórmulas de Vallejo se intensifican. Se podría decir que en esta obra el autor vuelve a sus cauces antiguos de expresión, pero adoptando la visión del mundo que aparecía en *Trilce.*

El aspecto más interesante en mi opinión es la solución que ofrece a su constante preocupación por las contradicciones. Ese «tercer brazo», logro de ese punto medio de los surrealistas, se soluciona en Vallejo a través de algo que ya se encontraba en su primera poética como sacralización: el aspecto de sacrificio, de comunión, que se convierte ahora en «comunidad». El sentido de víctima (que en *Trilce* aparece respecto a los objetos), se transfiere ahora al hombre en general y se universaliza. El vacío de las cosas, las dualidades irreconciliables, las geometrías son ahora manifestación de comunitarismo.

Quisiera hoy ser feliz de buena gana
...
y reclamar, en fin,
en mi confianza física acostado
sólo por ver si quieren,
sólo por ver si quieren probar de mi espontánea posición
reclamar, voy diciendo,
por qué me dan así tanto en el alma
...
A las misericordias, camarada,

[26] *Poema XX de* Trilce:

Engállase el barbado y frota un lado.
La niña en tanto pónese el índice
en la lengua que empieza a deletrear
los enredos de enredos de los enredos,
y unta el otro zapato, a escondidas,
con un poquito de saliba y tierra,
pero con un poquito,
no má-
s.

hombre mío en rechazo y observación, vecino
en cuyo cuello enorme sube y baja.

(«Quisiera hoy ser feliz de buena gana»)

Por otra parte, la pérdida de la inocencia, vista anteriormente como culpa, en este momento, aparece totalmente injustificada. En *Trilce* el hombre era culpable ante las cosas, ahora lo es injustamente ante nadie, o como mucho ante los otros hombres, en la misma situación culpable o no culpable que él.

Lo que varía, esencialmente, de *Trilce* a *Poemas Humanos,* es la visión del poeta. Vallejo observa de una manera distinta al hombre y sus circunstancias, se pliega a él y le universaliza. Del egotismo pasa al humanitarismo. Sin embargo, los métodos son en esencia los mismos que en *Trilce:* desequilibrio temporal y espacial («Acaba de pasar el que vendrá»), atracción de unos términos a otros («al cabo del cometa en que he ganado / mi bacilo feliz y doctoral», en «Quedeme a calentar la tinta en que me ahogo»), utilización de palabras en su significado menos usual («por entre mis propios dientes salgo humeando, / dando voces, pujando», en «La rueda del hambriento»), etc.

El cambio más importante en la poética se produce a manera de una «vuelta a atrás». En *Trilce* el hermetismo es total, mientras que en *Poemas Humanos* se interesa por la comprensión de su poesía, su acercamiento al hombre (utilización de un léxico cotidiano, no elitista), aunque empleando los sistemas poéticos de que se había servido con anterioridad.

Por tanto, es un cambio «ideológico», desde el punto de vista del contenido, donde los hombres si actúan como marionetas, son conscientes de su mecánica; es una actitud asumida.

La irracionalidad de *Trilce* remite en su práctica totalidad y se vuelve, por el contrario, a una mayor utilización del símbolo tradicional, recurriendo de nuevo a la ley de asociaciones. Por supuesto, asociaciones novedosas e inhabituales: «Quiero escribir, pero me siento pluma; / quiero laurearme, pero me encebollo» («Intensidad y altura»). Se podría afirmar que la seriedad de lo irracional se ha convertido en ironía (y dicha ironía, como ya indiqué, es una derivación de lo grotesco que del modernismo se trasvasa a la vanguardia).

En resumen, podemos afirmar que Vallejo se sirve de las formulaciones estéticas de la vanguardia y de su más claro exponente, el surrealismo, para llegar a alcanzar un acento propio. Por supuesto, como ya indiqué, existían en la primera poesía vallejiana rasgos antecesores de la nueva estética, originados a través de la ideología y la normativa modernistas. Vallejo es, por tanto, un cauce conductor que une ambos tiempos, y sirviéndose de ellos logra una expresión propia sin parangón en la poesía contemporánea.

Rocío Oviedo



Oír con los ojos

Los versos que César Vallejo nos dejó fueron como los que nos describe el Inca Garcilaso acerca de los «harauicus» que son poetas «pocos, porque la memoria los guardase; empero muy compendiosos, como cifras». Versos cifrados, guarismos sobre el sentido del ser, matemática fecunda en la que las partes remiten a un todo, cuentas y nudos de un quippu maravilloso, caso excepcional de la literatura peruana.

La trayectoria poética de César Vallejo estuvo marcada por una infinita nostalgia de seres y cosas, por un echar de menos que depende en última instancia de su nomadismo que parece resolverse en la inmovilidad paradójica del que sufre: del estar ahí siempre recibiendo los golpes. Muchas fueron las orfandades que impulsaron ese sentimiento de dolor íntimo, espejo cóncavo de la palabra en Vallejo, esos golpes fuertes que da la vida están muy diversificados en su biografía anterior al 17 de junio de 1927, fecha en la que embarca a Europa, pero podrían clasificarse atendiendo a tres centros espaciales (Santiago de Chuco, Trujillo y Lima) y estar en parte motivados por los cambios que sufrió Vallejo en su periplo peruano.

De lo serrano a lo costeño, de los Andes a Lima, quizás aquí esté sintetizada la raíz fatal de un destino literario: en el nexo que su obra establece entre diversas realidades que, proporcionando una visión integral del Perú, no permitirá ninguna filiación separatista; enraizado en su propia singularidad como hombre, primer y último estado del poeta, ningún movimiento literario (incluida la vanguardia)[1] pudo expropiárselo. Como certeramente afirmó Jorge Basadre ya en 1928:

> Vallejo quiso ser, aunque en su primer libro hay influencias de Darío y de Herrera y Reissig, desde su iniciación un «outlaw» uniendo al horror del lugar común, la búsqueda de la expresión sintetista y porque traía mucho de peruano, sobre todo de mestizo rural costeño y al mismo tiempo hacía el poema del hogar, de la madre, de la infancia.[2]

Lo mestizo rural está fijado en la infancia y la familia, refugios temporales y espaciales que representan ese calor fraterno, esa convivencia con el prójimo, tierna hermandad que no es objeto de búsqueda afanosa, de lucha, que se da en su pereza. La madre o ese regresar constante a ella una vez muerta, y la tierra se unen para ser el más preciado patrimonio del poeta. La vida disipada de la sierra se va a oponer a partir de 1913 con la del estudio en Trujillo, en marzo de ese año se matricula César Vallejo en la

[1] *Son muchos los juicios críticos de César Vallejo que censuran el retoricismo de la Vanguardia y del «espíritu nuevo». A través de sus crónicas se puede ampliar este tema, especialmente en: «La defensa de la vida», «Poesía nueva», «Contra el secreto profesional» y «Literatura a puerta cerrada», entre otras. Recogidas y publicadas por la UNAM en 1984, en dos volúmenes.*

[2] *Jorge Basadre,* Equivocaciones. *Lima, Ed. La opinión nacional, 1928, p. 40.*

Facultad de Filosofía y Letras. Su melancolía de desarraigado, esa nervazón de angustia de la que nos habló alguna vez, estuvo atenuada por la vinculación a partir de 1915 a un grupo de jóvenes escritores, casi todos estudiantes de la Universidad, el grupo «Norte»,[3] a quien el poeta Juan Parra del Riego daría a conocer en Lima como «Los bohemios de Trujillo». Vinculados a los periódicos locales, que publican sus composiciones y reseñan sus actos más importantes, y a la revista literaria *Iris,* parecen participar del espíritu *Colónida,* la revista fundada por Valdelomar en 1916 que desde Lima ejercía su magisterio literario sobre las nuevas influencias europeas, pero que debido a su fuerte tendencia provinciana, sobre todo arequipeña, aglutina similares posiciones estéticas.[4] La bohemia representa durante esos años, ese compartir lecturas, confidencias, fiestas y amoríos, que se enfrenta a una ciudad conservadora que margina a los estudiantes de otras provincias. En París el concepto de la bohemia para César Vallejo cambia, cuando lucha por sobrevivir le es imposible participar de lo que de galante y snob hay en ella, de convertir el arte en una farsa, en un vodevil. En una carta fechada el 24 de mayo de 1924 le dice a Pablo Abril de Vivero: «Yo no soy bohemio: a mí me duele mucho la miseria, y ella no es una fiesta para mí, como lo es para otros». Sin querer nos acordamos de ese soneto de Rimbaud «Je m'en allais. Les poings dans poches crevées / Mon paletot aussi devenait idéal...»[5]

En Trujillo Vallejo va creando y publicando algunos poemas, junto con declamaciones públicas y alguna que otra conferencia. Se va introduciendo en un ambiente literario que entrará rápidamente en conflicto con su hogar, su entrada en el mundo de las letras por lo discutida provoca una añoranza de esa otra vida paradisíaca representada por Santiago de Chuco. La aceptación del apodo de «Korriscoso», personaje de un cuento de Eça de Queiroz, *Un poeta lírico,* supone aceptar un emblema que le permite un estar con pero que podría esconder al verdadero Vallejo tras la máscara. Ya en Trujillo se siente enfrentado a sus críticos y se siente mal, como le explica en una carta a José María Eguren, porque «ahí hay quienes me atacan con rudeza», fechada el 29 de julio de 1917, seguramente se está refiriendo al artículo que cuatro días antes aparece en *La Industria* en el que se ataca a Vallejo y a su grupo. Pero su angustia ante la crítica adversa se prolonga en la persona de Clemente Palma, el cual desde su tribuna el «Correo franco», en la revista *Variedades* de Lima, el 22 de septiembre critica ásperamente su poema *El poeta a su amada:*

También es usted de los que viene con la tonada de que aquí estimulamos a todos los que tocan de afición la gaita lírica, o sea a los jóvenes a quienes le da el naipe por escribir tonterías

[3] *El grupo «Norte» estaba formado por: Oscar Imaña, José Eulogio Garrido, Fernando Esquerre, Francisco Sandoval, Eloy Espinoza, Juan Espejo Asturrizaga, Antenor Orrego, Alcides Spelucin, C. M. Cox, Víctor Raúl Haya de la Torre.*

[4] *Nos referimos exactamente al pequeño grupo de Piura en torno de la revista* Ariel *dirigida por Ricardo Vega García, y a los seguidores de* Colónida *en Arequipa, Puno y Cuzco donde empezaba a formarse la constelación del* Boletín Titikaka. Cfr. *Luis Alberto Sánchez en su prólogo a la edición facsímil de* Colónida, *Lima, Ediciones Cope, 1981, p. 11.*

[5] *En la bohemia parisina poco queda ya de ese ambiente de hermandad que él vivió en Trujillo. Le comenta a Alcides Spelucin en una carta: «Como tú podrás imaginarlo, aquí es raro encontrar* amigos *y menos* hombres, *entre los escritores [...] Caro hallazgo, que me recuerda a los hermanos de Trujillo y no de ninguna otra parte», en César Vallejo,* Epistolario general, *Valencia, Pre-Textos, 1982, p. 211.*

poéticas más o menos desafinadas o cursis. Y la tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefesio. [...] Hasta el momento de largar al canasto su mamarracho, no tenemos de usted otra idea sino la de deshonra de la colectividad trujillana, y de que si se descubriera su nombre, el vecindario le echaría el lazo y lo amarraría en calidad de durmiente en la línea del ferrocarril a Malabrigo.[6]

Clemente Palma era el crítico oficial de los novecentistas peruanos o «futuristas», así se llamaba el Partido Nacional Democrático que fundó José de la Riva Agüero, no es extraño que no comprendiese la poesía de Vallejo como antes no había comprendido la de otro poeta al margen de los ritos, José María Eguren, cuando publicó *Simbólicas* en 1911.[7] Ese mismo año se dieron también a la imprenta *Minúsculas* de Manuel González Prada, *Elogios* de José Bustamente y Ballivián y *Rumor de almas* de Alberto Ureta. La publicación, dentro de este cuarteto, de las dos primeras obras supuso una clara ruptura estética, se terminará el dirigismo que mantenían aquellos «cerebros rudimentarios» y «medianías literarias» de las que hablaba González Prada en su célebre discurso en el Teatro Politeama, ellos prefigurarán ese cambio que se produce en la cultura peruana e hispanoamericana, cuya herencia será recogida por Mariátegui y *Amauta.*

El noble sacerdocio de la poesía estaba en Perú tradicionalmente representado por un íntimo consorcio entre el poeta y el Estado, es decir por el éxito crítico y de público de José Santos Chocano, el poeta coronado, y por la oligarquía que representada en lo literario por los novecentistas se ocupaba de la perspectiva crítico-literaria e histórica, casi siempre fusionándolas. La poesía de Prada, que según Mariátegui inaugura el período cosmopolita de las letras peruanas, une a sus audacias formales y rítmicas temas peruanos y una posición ideológica cada vez más abierta. Junto a él, Eguren trae un modo distinto de pensar la literatura desde su ocultamiento que supone su desvinculación clara con los procesos político-sociales, confinamiento que produce un oficio de poeta distinto. Frente a ellos, los representantes intelectuales de la opción civilista que contaba tradicionalmente con el mundo universitario.

Es importante reseñar el hecho de la similitud cronológica entre la revolución poética y la reforma universitaria en Hispanoamérica: en 1918 muere González Prada, al año siguiente se publican *Los heraldos negros,* y un año después se convoca el primer Congreso Nacional de estudiantes en Cuzco, que liderado por Víctor Raúl Haya de la Torre crea las Universidades Populares Manuel González Prada. El reformismo se expande como consigna fundamental de la juventud bajo el lema de Prada «los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra», el populismo provoca la solidaridad entre el obrero y el estudiante, uno de los enunciados de este congreso dice: «La Universidad Popular tendrá intervención oficial en todos los conflictos obreros, inspirando su acción en los postulados de justicia social».

[6] *Clemente Palma, «Correo franco»,* Variedades, *n.° 499, Lima, 22 de septiembre de 1917. Recogido en César Vallejo,* Crónicas, *México, UNAM, 1984, vol. I, pp. 416-417.*

[7] *No nos resistimos a copiar este nuevo juicio tan atinado como el anterior:*

«La impresión que queda, después de leído el librito de Eguren, es la de haber participado, en castellano, por un mundo de pesadillas inconexas, fumosas, informes, en que se ve debatirse en tormentosos espasmos todo lo que vive en un mundo subconsciente. Que da la impresión de haber visitado, durante un sueño de haschish, la mansión de las extravagancias más disparatadas. Y que en el paseo nos ha conducido un poeta, pero absolutamente perdido de sentidos.»

Se intentará desde la Universidad crear una nueva hermandad asociándose al pueblo a través de la enseñanza que «deberá estar exenta de todo espíritu dogmático y partidista». La ola de huelgas que vivió el Perú entre 1916-1918 provocó el empeoramiento de la situación de las clases medias, la rápida proletarización de la pequeña burguesía y la intensificación del radicalismo de los estudiantes, que intentarán establecer vínculos personales con los obreros y sus organizaciones.[8] Convertir al estudiante en un obrero intelectual, en un revolucionario, cambiando todos los sistemas, era ir en contra de aquellos que seguían vigentes en «la vieja y carcomida Universidad de San Marcos».

Mientras tanto Vallejo está poco a poco construyendo, participando de este mismo espíritu, una poesía nueva que transmitirá las vivencias esenciales del ser humano, en la que, según explicó, «el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad».[9]

El valle de Chicama y el de Trujillo (zonas azucareras de la costa norte peruana) debido a la concentración latifundista, habían producido un importante movimiento sindicalista que se alió al grupo intelectual reformista de Trujillo, «Norte», que organizaría allí las Universidades Populares González Prada a partir de 1921 y que en los años 20 se convertirá en la élite política de la zona. La bohemia de Trujillo expresa la inquietud social de la provincia a través de proclamas nacionalistas y antiimperialistas.[10] La atracción que César Vallejo sintió por este grupo, al que siempre llamó hermano, no se debió única y exclusivamente a una comunión de ideales estéticos, de lecturas e influencias (Herrera y Reissig, Darío, Eguren, Nervo, Kierkegaard, etc.) sino también a una misma comprensión y punto de vista social, un parecido enfoque ideológico sobre el indio-obrero. El indigenismo de César Vallejo que dependía según Mariátegui de una estructura anímica que se convertía en vernácula expresión, se había enriquecido antes de llegar a Trujillo con sus estancias en la hacienda «Acobamba», en la provincia de Pasco, como preceptor del rico minero Domingo Sotil entre mayo y diciembre de 1911, y durante 1912 como ayudante de cajero en la hacienda azucarera «Roma» cerca de Trujillo. Conocer de cerca a su pueblo que sufre provocaría con el tiempo su infinita proyección, en primer lugar en Rusia, desde el pasado incaico asimilando el ayllu a las comunas soviéticas, y más tarde en España, cuyo presente en guerra lo reproduce Vallejo en el de las masas trabajadoras del Perú que terminan considerando, en su opinión, la causa de la República como la suya propia.

El sintonismo de nuestro poeta con la intelectualidad de Trujillo queda demostrado en las palabras finales de su tesis de bachillerato, *El Romanticismo en la poesía castellana,* presentada en 1915: «Nosotros anhelamos, pues, la difusión de la cultura en la masa popular y el desarrollo económico, como medio de formar una literatura brillante, digna de nuestra amada patria.»[11], el tópico de la supuesta inutilidad del arte lo resuelve

[8] Cfr. *Adam Anderle,* Los movimientos políticos en el Perú. *La Habana, Casa de las Américas, 1985, página 87.*

[9] *César Vallejo, «Poesía nueva»,* Crónicas, op. cit., *vol. I, p. 332.*

[10] *Adam Anderle,* op. cit., *p. 101.*

[11] *César Vallejo,* Crónicas, op. cit., *vol. I, p. 95.*

César Vallejo, precisamente por la anexión de la cultura y la economía a través del trabajador, objeto principal de los nuevos planes educativos.

Del ropaje modernista a lo corpóreo, de lo corpóreo a los versos descarnados de *Trilce,* la progresiva desnudez de su estética tiene mucho que ver con un adueñarse el hombre del poeta, con un compromiso con la literatura y no con lo literario, y una vez muertos aquellos a quienes admira, con figurar o fingir compromisos que no fuesen sentidos. La progresión se advierte desde ese primer momento en el que envía sus composiciones a poetas mayores para recabar opiniones, como es el caso de Eguren, o a periódicos para su publicación hasta, una vez publicado *Trilce* en 1922 que es recibido con un gran silencio e incomprensión crítica, ese asumir en su totalidad la responsabilidad de su estética, como le confiesa a Antenor Orrego: «Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima de hombre y de artista ¡la de ser libre!»[12]

La dignidad de la conciencia literaria de Vallejo está en su absentismo cada vez mayor de los cenáculos pero no del mundo ni de la condición humana. Es ese absolutismo del creador del que hablaba Sartre, frente a lo relativo de las doctrinas, el absolutismo que algunos alcanzan cuando combaten su época, la aman con pasión e incluso aceptan morir por ella. Es ese quedarse «Desnudo en barro» de *Los heraldos negros:* «Y madrugar, poeta, nómada / al crudísimo día de ser hombre». La inestabilidad espiritual del poeta no es producto de estos versos únicamente por un estar antes, sino por estar también en muchos sitios, que podría responder a una concepción del hombre como tránsito, en un proceso de negación y superación, de muerte y resurrección. El nomadismo de Vallejo parece superficialmente tener unas causas muy concretas, su partida de Trujillo el 27 de diciembre de 1917 pudo estar motivado por los amores desventurados con Zoila Rosa Sandoval, «Mirtho», y por los celos que pusieron en sus manos un revólver. Celos que rompen esa forma perfecta de amor que se representa por la fidelidad de la madre al hijo y que transforma cruelmente todas las demás relaciones que no pueden compararse a ésta. El placer sexual es para Vallejo pasajero porque le aleja sólo momentáneamente de esa interminable caída en la angustia, en el absurdo. Además el amor siempre tiene las horas contadas, porque es ese «Lomismo» que aparece al principio de *Trilce* el que marca el tiempo.

Pero seguramente el viaje a Lima tuvo también otros motivos, el protagonismo activo que por primera vez estaban teniendo las provincias en la segunda década del siglo XX en la historia y la literatura peruanas, se refleja en una actitud de enfrentamiento con parte de la conservadora, y mediocre, intelectualidad limeña, así como de reconocimiento y de adhesión del resto. Lima, que no actúa ya como exclusivo centro difusor de ideas, ciudad letrada que se parapeta tras el orgullo profesional, a pesar de todo sigue atrayendo a sus neófitos. Allí están los enemigos, pero a su vez los grandes maestros, allí están González Prada, Valdelomar y Eguren.

Nada más llegar a Lima, en 1918, Vallejo va a iniciar su futura y extensa colaboración periodística entrevistando para dos periódicos de Trujillo a los tres escritores anteriores. En estos artículos sus tres personajes expresan un mismo sentimiento de crítica,

[12] *César Vallejo,* Epistolario general, op. cit., *p. 16.*

queja o de rechazo que van desde el comentario más osado de Valdelomar «Ya ve usted hay tantas gentes imbéciles. Yo tengo que huir de tantas», refiriéndose a sus «luchas con los prejuicios, con la obesidad ambiente, con las testas consagradas», la confesión un tanto dolida de Eguren «¡Oh!, cuánto hay que luchar; cuánto se me ha combatido», hasta el consejo radical de Prada «hay que ir contra la traba, contra lo académico».[13] Aunque Vallejo comparta en su totalidad estos mismos juicios es cierto que su relación, no tanto con estos escritores, como con la literatura peruana es una ecuación, cuya variable dependiente fue la cárcel y cuyos números formaron un poemario.

Pero la historia no comienza aquí, este joven poeta, que entonces contaba 26 años, no puede esconder en estos artículos su aclamación entusiasta por la labor de *Colónida,* el tono reverencial de su actitud ante González Prada, «el maestro deja caer palabras que nunca soñé escuchar», y el matiz modernista con el que parece envolver su entrevista con José María Eguren. Después de las muertes de su hermano Miguel y de su madre, las de don Manuel y Valdelomar fueron las que conmocionaron más profundamente a Vallejo. El solía ir frecuentemente a la Biblioteca Nacional y visitó varias veces a su entonces director, Manuel González Prada, el auténtico precursor ideológico de todas las vanguardias, fuesen obreras o intelectuales, que teniéndolo como fuente en común no tardaron mucho en aliarse, y uno de los primeros defensores del indio. Para Vallejo es sin lugar a dudas el capitán de las generaciones, a su muerte le dedicó el poema «Los dados eternos». Abraham Valdelomar representa para nuestro poeta el centro propulsor de lo que él llamaría más tarde la Generación de 1916, integrada por quienes «fomentan su ímpetu creador en austera y profunda dignidad artística. Vienen celosos de su rol de infinito y llenos de una pura y elevada comprensión artística, muestran el pulso del nudo al aire, contraen su compromiso de vida y de labor con el ambiente, piden espacio y respeto para su pluma y se echan a la esteva triptolémica».[14] Los tres grandes poetas de esta generación son para Vallejo: Eguren, Percy Gibson y Ernesto More. Pero lo que más nos interesa de su clasificación es la fusión que en ella realiza de los miembros de la bohemia de Trujillo, exactamente de Alcides Spelucín, Oscar Imaña y Antenor Orrego, con los colónidas.

Según Luis Alberto Sánchez había sido el mismo Valdelomar el que había confirmado «aquella asociación de talentos con su presencia y hasta con un imaginario sepelio de sí mismo, bañado de rosas que le eran arrojadas por Antenor Orrego y el músico Carlos Valderrama».[15] Prueba que respalda la importancia que tendría esta figura para él, que además se acrecentaba por ser Valdelomar el primer escritor, en la narrativa del siglo XX, de cuentos con temas indígenas. Quizá por este motivo, la atracción que siente Vallejo por *Colónida* se centra exclusivamente en él y no en su grupo, que vive y crea vuelto de espaldas a lo peruano.

La publicación de *Los heraldos negros* se retrasó un año a la espera del ansiado prólogo que Valdelomar le prometió a su autor y que nunca llegó. A su muerte las palabras que escribe Vallejo, llorando y sobrecogido de angustia y desesperación, conforman una bella elegía:

[13] *César Vallejo,* Crónicas, op. cit., *vol. I, pp. 101-111.*
[14] *César Vallejo, «Literatura peruana. La última generación»,* Crónicas, op. cit., *p. 142.*
[15] *Luis Alberto Sánchez, Prólogo a* Colónida, op. cit., *p. 10.*

Sí, estás viajando hermano nada más. Y volverás Abraham, pronto. Te espera tu madre; te esperamos nosotros, tus hermanos todos. [...] Abraham Valdelomar ha muerto. El hombre bueno e incomprendido; el niño engreído, con noble y suave engreimiento; el mozo luchador, el efebo discutido del arte; el vencedor de la muerte y del olvido. Abraham Valdelomar ha muerto; el cuentista más autóctono de América; el nombre más sonoro de la última década de la literatura peruana. Las campanas de la basílica lírica están tocando vacante...[16]

Con José María Eguren, nuestro poeta estaba condenado a no entenderse nunca, el hermetismo decadentista o prerrafaelista del poeta barranquino, esa dificultad congénita de lo que a veces se muestra con figuras de guiñol se opone a la reivindicación de lo prosaico que para César Vallejo empieza a representar la esencia lírica. Olvidar las influencias del Modernismo por una voluntad de estilo más universalista produjo una desvinculación clara con Eguren. No es de extrañar que llegado cierto momento éste fuese incapaz de comprender la poesía de Vallejo, éste es el comentario que le hizo a Ciro Alegría: «Vallejo es un hombre de gran sensibilidad pero no traduce esa sensibilidad de manera poética. Cuando yo leo versos suyos en los que dice *poto de chicha* o algo por el estilo, me desconcierto. Eso no es poesía. Es difícil imaginar nada menos poético. *¡Poto de chicha!, ¡poto de chicha!* suena vulgar e inclusive antipoético. Si no siempre dice cosas como poto de chicha, por ahí van las otras. La verdad es que no entiendo a Vallejo».[17]

Ininteligible para Eguren y muertos González Prada y Valdelomar la orfandad literaria de Vallejo es absoluta, ella tendrá un decisivo papel en su producción lírica de 1919 a 1921. No nos extraña entonces su decisión de viajar en abril de 1920 a Santiago de Chuco para visitar a la familia deteniéndose antes en Trujillo, si pensamos que a los hechos anteriores se suma la ruptura de relaciones con su amante limeña, la joven Otilia Villanueva, en agosto de 1919, ante la negativa a un matrimonio que legalizase el embarazo. Vallejo está huyendo de Lima, que le impide tener el equilibrio y el reposo suficiente para mantener su voluntad desesperada de querer ser uno mismo, la capacidad de futuro, incluso como categoría verbal está liquidada, en Lima no están por venir, son «sido». Pero Vallejo, «tengo fe en que soy», se orienta sumergiéndose en su propio yo, en su propia transparencia, regresándole por dentro, ya sin amada, sin madre o sin ganas para luchar, su brújula interna marca al Norte.

Pero como si hubiese querido escapar de lo que ya era, la cerrazón de Lima ya era una cárcel, se vio envuelto en el clima de tensión política y de disturbios que se vivió en Santiago de Chuco una vez terminadas las fiestas patronales. Sus cuatro meses de cárcel, del 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921 en Trujillo, acentuaron ese sentimiento de soledad, que se hace insoportable cuando publicado *Trilce* en 1922, y no estando ya sus admirados maestros que pudiesen respaldar, con sus palabras de elogio y de ánimo la profunda significación e importancia de este poemario, César Vallejo observa cómo esa rehabilitación que la justicia le otorgó tan tarde, se rompe en mil pedazos, cuando el fruto incierto de tanto sufrimiento no es recogido.

Puede que Vallejo hubiese confiado demasiado en representar un papel que nadie le había ofrecido y que ya otro actor tenía ensayado, José Santos Chocano, que regresa

[16] *César Vallejo, «Abraham Valdelomar ha muerto...»,* Crónicas, op. cit., *vol. I, pp. 114-115.*
[17] *José María Eguren,* Obras Completas. *Lima, Mosca Azul Editores, 1974, p. 436.*

en olor de multitudes a su patria justamente cuando meses después se publica *Trilce,* en octubre de 1922. El título que originariamente le dio Vallejo a esta obra, *Los cráneos de bronce,* y su empeño en firmarlo como «César Perú» nos muestran ese deseo por liderar una vertiente poética autóctona, que sin embargo difiere mucho por su serenidad e intimismo del manierismo de Chocano.

Una vez publicados todos sus textos, *Escalas Melografiadas* y *Fabla Salvaje* salen a la luz el 15 de marzo y el 16 de mayo de 1923, como si quisiese descubrirse por completo, decide marcharse a París, pero antes pudo haber pronunciado las mismas palabras que en alguna ocasión dijo Zarathustra:

> ¡Vedlos —se dijo— cómo ríen! No me comprenden, no es mi boca la adecuada a esos oídos. ¿Será preciso destrozar sus oídos, para que aprendan a oír con los ojos? ¿Habrá que atronar al modo de los tambores o de los predicadores de la Cuaresma, o de los misioneros? ¿O será más bien que sólo hacen caso de los tartamudos?

Gema Areta Marigó



Foto: Carlos Domínguez

La prosa de César Vallejo

Sabido es que la obra de un escritor es una sola y que de principio a fin suelen verse en ella líneas uniformes y recurrentes, ya sea en temas o estilos, en medio de la maraña de su vida, de sus deseos y logros, de sus intenciones visibles y del río oscuro de sus fuerzas inconscientes.

Se acepta asimismo que, si bien la obra es una sola, hay preferencias (sobre todo formales, de géneros) que perfilan a un escritor, por ejemplo, mayormente como poeta, dejando el resto de su producción en un segundo plano complementario, adicional e ilustrativo. Así puede pasar con T. S. Eliot, cuya obra poética, primordial en él, engloba inclusive el género teatral, dejando atrás su condición de crítico y ensayista. Al revés, en D. H. Lawrence, lo primordial es el género narrativo y *el resto* son sus libros de poesía, sus ensayos, crónicas y cartas.

Quizá lo mejor sería ver la obra literaria como una nave cuya proa indica una dirección principal, que arrastra consigo y dirige el resto del barco en un viaje fascinante a través de la vida y la época del escritor. Tratándose de César Vallejo, su poesía ciertamente va por delante, rompiendo como una proa las dificultades y escollos literarios tradicionales, contra los cuales luchó siempre, pero con ella avanzan también, en la misma dirección y con la misma fuerza, las piezas teatrales, los cuentos y novelas, las crónicas y ensayos, en resumen, su *obra en prosa.*

La singular y admirable poesía de Vallejo es, en cuanto a volumen e intencionalidad, sólo una pequeña parte de una obra cuya dirección principal se encamina a transformar a fondo el género poético y la sensibilidad del lector de entreguerras. Vallejo deseaba sin duda revolucionar el poema en lengua española, pero también abrirle al lector los ojos ante una realidad móvil, cambiante, que ya giraba en torno del arte de las vanguardias y de las consecuencias de la revolución de octubre de 1917. Por ello, tanto en poesía como en prosa, su interés será el mismo, expresar su poderosa y compleja intimidad como un artista que vive a plenitud una época histórica dada. Y en esa tarea, en poesía y en prosa, veremos que evoluciona desde lo que Américo Ferrari llama «formas de expresión torturadas y descoyuntadas», hasta otros textos donde es clara «una voluntad de simplicidad y de economía que excluye todo lo que pueda disfrazar o distorsionar la expresión directa de la emoción».[1]

Desde 1923 hasta su muerte en 1938, Vallejo sólo publicó cinco poemas, ya que había fracasado su intento, entre 1935 y 1936, de asegurar la aparición en España de un tomo de poesías que posiblemente hubiera reunido toda su producción posterior

[1] *Américo Ferrari, Introducción a César Vallejo,* Obra poética completa *(Madrid: Alianza Editorial, 1986), p. 35.*

a *Trilce.* En cambio, en prosa, luego de *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje,* ambos libros de 1923, aparecieron en Lima, en la revista *Amauta,* el cuento «Sabiduría» (1927), y en Madrid la novela *El Tungsteno* (1931) y el ensayo *Rusia en 1931,* impreso el mismo año. Además, desde 1923 también, Vallejo envió numerosas crónicas a revistas y periódicos peruanos, que, primero editadas fragmentariamente y luego ordenadas por Jorge Puccinelli en 1987, con el título de *César Vallejo desde Europa,* revelan valiosa e ilustrativamente sus lecturas, gustos e ideas artísticas y políticas. Y en cuanto a otras publicaciones en prosa, luego de su muerte, ahí están el cuento «Paco Yunque» (escrito inmediatamente después de *El tungsteno,* según Georgette de Vallejo, pero publicado en Lima, en 1951); la novela *Hacia el reino de los Sciris* (1944), y cuatro cuentos que se publicaron por vez primera en 1967 y que integran el volumen *Novelas y cuentos completos,* aparecido en Lima el mismo año.[2]

Como se ve, la producción de textos en prosa, con *intencionalidad artística,* ha sido constante en Vallejo. Por necesidad de apegarme sólo a ese tema, no me referiré aquí a su obra teatral —género distinto— y tampoco a sus crónicas y ensayos, donde lo más importante es el tema y no las formas artísticas del lenguaje, ni, digamos, la sensualidad verbal. En resumen, pues, tocaré solamente sus estampas, cuentos, novelas y poemas en prosa, de un modo breve y fugaz, propio de una introducción al estudio de la prosa artística vallejiana, asunto que en verdad precisa de muchos voluntarios.

El primer libro, las *Escalas melografiadas* (Lima, 1923), se halla simétricamente formado por seis estampas poéticas en prosa (reunidas con el subtítulo común de «Cuneiformes») y por seis cuentos (bajo el epígrafe de «Coro de vientos»), en un temprano ejemplo de que el autor sabía muy bien cuáles eran la estructura y los límites de cada género. El primer grupo está recorrido por la trágica experiencia de Vallejo en la cárcel y el segundo por la intención deliberada de escribir cuentos con prosa lírica y barroca, así el resultado sea claramente un injerto. Las estampas de «Cuneiformes» se ofrecen en un lenguaje que, habiendo renunciado a la «expresión directa de la emoción», revela fácilmente el deseo del autor de mostrarse cultista, artificioso, aun devoto de arcaísmos, pero también de algunas pocas formas del lenguaje peruano-serrano, y todo en una atmósfera barroca y muchas veces de excesivo adorno. Ese impulso intelectual y trabajoso oscurece, enreda y deforma el estilo todavía sencillo y sin matices del escritor en agraz. Porque Vallejo será un consumado poeta en *Trilce,* pero en prosa se le ve todavía haciéndose; hay conceptos y temas que él deja en el misterio, no porque vivan necesariamente en él, sino porque el escritor prefiere juzgarlos misteriosos, vistos *desde* la poesía y con una intención poética y no narrativa, como cuando trata, por ejemplo, los temas del criminal y de la justicia:

> El hombre que ignora a qué temperatura, con qué suficiencia acaba un algo y empieza otro algo; que ignora desde qué matiz el blanco ya es blanco y hasta dónde; que no sabe ni sabrá jamás qué hora empezamos a vivir, qué hora empezamos a morir, cuándo lloramos, cuándo reímos, dónde el sonido limita con la forma en los labios que dicen: *yo...* no alcanzará, no puede alcanzar a saber hasta qué grado de verdad un hecho calificado de criminal *es* criminal. El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud

[2] *César Vallejo,* Novelas y cuentos completos *(Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967). Citaré siempre los textos de esta edición.*

matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría ¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del gran engranaje de fuerzas que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres?

La justicia no es función humana. No puede serlo. La justicia opera tácitamente, más adentro de todos los adentros, de los tribunales y de las prisiones. La justicia ¡oídlo bien, hombres de todas latitudes! se ejerce en subterránea armonía, al otro lado de los sentidos, de los columpios cerebrales y de los mercados. ¡Aguzad mejor el corazón! La justicia pasa por debajo de toda superficie y detrás de todas las espaldas. Prestad más sutiles oídos a su fatal redoble, y percibiréis un platillo vigoroso y único que, a poderío de amor, se plasma en dos; su platillo vago e incierto, como es incierto y vago el paso del delito mismo o de lo que se llama delito por los hombres. [3]

Sin embargo, esta prosa barroca y envuelta en sí misma es muy capaz de alcanzar efectos dramáticos, cuando a un tema oscuro y aun vedado (el incesto, en «Muro antártico») corresponde, mejor que en el caso anterior, un lenguaje lírico, propio de un amor imposible; entonces el autor nos impresiona más que cuando arañaba el árido concepto de la justicia:

¿Por qué con mi hermana? ¿Por qué con ella, que a esta hora estará seguramente durmiendo en apacible e inocente sosiego? ¿Por qué, pues, precisamente con ella?

Me revuelvo en el lecho. Rebullen en la sombra perspectivas extrañas, borrosos fantasmas; oigo que empieza a llover.

¿Por qué con mi hermana? Creo que tengo fiebre. Sufro.

Ahora oigo mi propia respiración que choca, sube y baja rasguñando la almohada. ¿Es mi respiración? Un aliento cartilaginoso de invisible moribundo parece mezclarse a mi aliento, descolgándose acaso de un sistema pulmonar de Soles y trasegándose luego sudoroso en las primeras porosidades de la tierra... ¿Y aquel anciano (preso) [4] que de súbito deja de clamar? ¿Qué va a hacer? ¡Ah! Dirígese hacia un franciscano joven que se yergue, hinchadas las rodillas imperiales en el fondo de un crepúsculo, como a los pies de ruinoso altar mayor; va a él, y arranca con airado ademán el manteo de amplio corte cardenalicio que vestía el sacerdote... Vuelvo la cara. ¡Ah, inmenso palpitante cono de sombra, en cuyo lejano vértice nebuloso resplandece, último lindero, una mujer desnuda en carne viva...!

¡Oh, mujer! Deja que nos amemos a toda totalidad. Deja que nos abrasemos en todos los crisoles. Deja que nos lavemos en todas las tempestades. Deja que nos unamos en alma y cuerpo. Deja que nos amemos absolutamente, a toda muerte.

¡Oh carne de mis carnes y hueso de mis huesos! ¿Te acuerdas de aquellos deseos en botón, de aquellas ansias vendadas de nuestros ocho años? Acuérdate de aquella mañana vernal, de sol y salvajez de sierra, cuando, habiendo jugado tanto la noche anterior, y quedándonos dormidos los dos en un mismo lecho, despertamos abrazados, y, luego de advertirnos a solas, nos dimos un beso desnudo en todo el cogollo de nuestros labios vírgenes; acuérdate que allí nuestras carnes atrajéronse, restregándose duramente y a ciegas; y acuérdate también que ambos seguimos después siendo buenos y puros con pureza intangible de animales... Uno mismo el cabo de nuestra partida; uno mismo el ecuador albino de nuestra travesía, tú adelante, yo más tarde. Ambos nos hemos querido ¿no recuerdas? cuando aún el minuto no se había hecho vida para nosotros; ambos luego en el mundo hemos venido a reconocernos como dos amantes después de oscura ausencia.

¡Oh Soberana! Lava tus pupilas verdaderas del polvo de los recodos del camino que las cubre y, cegándolas, tergiversa tus sesgos sustanciales. ¡Y sube arriba, más arriba, todavía! ¡Sé toda

[3] Cuneiformes, *«Muro noroeste»*, Novelas y cuentos completos, *pp. 12-13.*

[4] *La palabra (preso), entre paréntesis, está añadida por mí.*

la mujer, toda la cuerda! ¡Oh carne de mi carne y hueso de mis huesos...! ¡Oh hermana mía, esposa mía, madre mía...!

Y me suelto a llorar hasta el alba.

— Buenos días, señor alcaide... [5]

Este último texto (incompleto como ha sido citado) forma parte de lo que es, en verdad, un poema en prosa, por su tensión interna y por la fuerte y gradual emoción del narrador, y eso es justamente lo que Vallejo ha escrito aquí, no un cuento, sino anécdotas que se enlazan por el tema y rematan en una exclamación, interrumpida por la realidad, representada por la presencia del alcaide de la cárcel. Roberto Paoli ha señalado ya los lazos de esta estampa con los poemas XI, LI y LII de *Trilce,* si bien en éstos no aparece nítida como acá la figura de la hermana-amante. [6]

«Muro este» puede igualarse muy bien con los poemas más crípticos de *Trilce.* Pintándonos lo que parece ser una pesadilla —el fusilamiento del narrador—, se describe de modo surrealista el mecanismo del ruido de los disparos («esos sonidos trágicos y treses») y el de la propia audición, a través de los huesecillos del oído interno (las orejas son «dos puertos con muelles de tres huesecillos»). Y luego, toda esa tragedia mortal es «explicada» por los estímulos reales del durmiente, cuya mente ha transformado las sensaciones externas en una ordalía. El texto acaba con la inscripción del prisionero ante el escribano, trámite legal cumplido antes de su internamiento en la cárcel.

En fin, leyendo *Cuneiformes,* vemos que los temas de la cárcel, la familia, la ausencia o muerte de la madre, el deseo carnal, la hermana o los hermanos, la injusticia, la naturaleza inocente del criminal, habían calado hondo en Vallejo, quien los trataba indistintamente en poesía y prosa; pero si en poesía él acertó desde un comienzo (hay poemas suyos de 1916, ausentes de *Los heraldos negros,* que no son desdeñables), en prosa hay un largo aprendizaje que debe cumplir hasta podar sus frases de giros arcaizantes y artificiosos que le impidieron durante años una mayor precisión o fluidez y una mejor adecuación a los temas y estructuras narrativos. A lo largo de *Cuneiformes,* Vallejo no dice comer, sino *yantar;* no dice actor, sino *hechor:* vocablos extraños en la costa, pero aceptados y muy expresivos en la sierra del Perú. Además, nos habla de sienes *toriondas,* de la *tumbal* oscuridad del calabozo, del *rebufo* que le quema y que aciagamente *ensahara* su garganta; una madre (en «Alféizar») acaricia su pequeño «alisándole los *repulgados golfos* frontales»; el último disparo en una ejecución (en «Muro este») «vigila a toda precisión, *altopado* al remate de todos los vasos comunicantes», ejemplos con cuya extrañeza Vallejo nos va hundiendo en su mundo especialísimo, áspero y tierno a la vez, pero que quizá, al romper la fluidez haciéndose muy notorios por sí mismos, no son los más efectivos en una narración por poetizada que sea.

Luego, hay formas que primero usa mucho en *Cuneiformes,* pero que más tarde, a partir de *Coro de vientos,* empezará a abandonar y con ello ganará su prosa. Me refiero al uso postclítico de los pronombres personales, muy raro en el español peruano: «*sálele* al paso» «Muro dobleancho», «*hase* levantado temprano «Alféizar», «*doyme* con

[5] *«Muro antártico»,* Novelas, *pp. 14-16.*

[6] *Cf.* Visión del Perú. *Revista dirigida por Carlos Milla Batres y Wáshington Delgado: «Homenaje Internacional a Vallejo», 4, 1969.*

el cuerpo de la pobre vagabunda» «Muro noroeste», «*dígole* con aparente entusiasmo» «Muro noroeste», casticismos que a ratos disuenan aún más: «*Perspectivóse* Santiago (de Chuco) en su escabrosa meseta» y «su muerte *recibila* en Lima» «Más allá de la vida y la muerte». También usa «la» en caso dativo, persona femenina y verbo transitivo: «*La* di un grito mudo». «—Sí—*la* repetía—. Mi madre murió ya». Y hay también una combinación de ambos usos: «*Diríase* que *toquéla* de manera casi maquinal» «Más allá de la vida y la muerte». Pero lo importante es que Vallejo sopesó estos casticismos, propios más del lenguaje escrito que del oral, y supo abandonarlos por el camino, pues gradualmente los usará menos en *Coro de vientos* y en *Fabla salvaje,* y casi desaparecerán de *El Tungsteno* y *Paco Yunque.* Vallejo era tan consciente de este uso forzado y cultista que, en el cuento «Mirtho», lo opone a las formas del lenguaje coloquial, en un contraste claro y aun divertido. El narrador nos «habla» normalmente y sin frases rebuscadas, pero su «joven amigo» dice que su propia «amada es 2» y la ve venir así: «Alfaban sus senos, dragoneando por la ciudad de barro, con estridor de mandatos y amenazas. Quebróse, ¡ay! en la esquina el impávido cuerpo: yo sufrí en todas mis puntas, ante tamaño heroísmo de belleza, ante la inminencia de ver humear sangre estética, ante la muerte mártir de la euritmia de esa carnatura viva, ante la posible falla de un lombar que resiste o de una nervadura rebelde que de pronto se apeala y cede a la contraria. ¡Mas he ahí la espartana victoria de ese escorzo!». [7] El narrador se burla del amigo que le habla así, pero curiosamente, al final del cuento, acaba empleando el mismo lenguaje del joven enamorado, lo cual indica todavía una preferencia del autor por el barroquismo, que ha de abandonar desde *Fabla salvaje* en adelante.

Respecto a los cuentos de la sección *Coro de vientos,* la diferencia entre los mejores, como «Los Caynas» y «Más allá de la vida y la muerte», y los menos logrados, como «El unigénito», para residir en que en los dos primeros (a pesar todavía del empleo de frases arcaizantes), el desarrollo del argumento y la búsqueda del remate final presiden acertadamente la narración en su conjunto. He aquí lo esencial en favor del Vallejo cuentista: está en camino de dominar la estructura de su nuevo género. En cambio, en «El unigénito», parece residir en que en los dos primeros (a pesar todavía del empleo de frases deleitándose más bien el autor en pasajes morosos y retóricos, que distraen de la historia y de la interacción de personajes. Así, cuando el señor Lorenz piensa,

> ovalando un mordisco episcopal sobre el sabroso choclo de mayo, que deshacíase y lactaba, de puro tierno, entre los cuatro dígitos del tenedor argénteo... Acabóse el buen humor que arcenara, en jocunda guardilla tornasol, la fraternal efusión de los almuerzos soleados y las florecidas cenas retardadas: pues, aun cuando el apetito por las buenas viandas arreciaba con mayor fuerza en el señor Lorenz, a raíz de su sétima caída romántica, quijarudo Pierrot punteaba ahora en su alma herida, ahora que los días y las noches le aporreaban con ocasos moscardones de recuerdos, y lunas amarillas de saudad. [8]

El contraste con «El unigénito», en «Los Caynas» y «Más allá de la vida y la muerte» el argumento que subraya lo sobrenatural, los personajes generalmente psicopatológicos, la atmósfera misteriosa, y el avance paulatino hacia el final, son una buena muestra

[7] «*Mirtho*», Novelas, *p. 61.*
[8] «*El unigénito*», Novelas, *pp. 46-47.*

de lo que Vallejo nos entregaría cuando manejara mejor la estructura narrativa, cosa que sucede en *Fabla salvaje,* del mismo año, 1923, actitud que prueba que Vallejo experimentaba al mismo tiempo con *dos* estilos prosísticos por entonces, uno retórico y otro oral.

Porque el lenguaje de esta novela corta, *Fabla salvaje,* es medido, sobrio, dosifica bien el argumento en escenas que van pintando una atmósfera adecuada a las intenciones del autor. Si bien repite los personajes esquizofrénicos de «Coro de vientos», es ya producto de un excelente uso de elementos narrativos, de un argumento descompuesto en escenas significativas y donde los componentes fantásticos desempeñan un papel creíble y dramático. Aquí Vallejo está limpio de la retórica de *Escalas,* descree de los artificios, y su frase directa se ha logrado ya. Eso sí, mantiene el arrebato lírico del novelista entre romántico y afecto a la magia y lo sobrenatural —presentes en «Cera» y sobre todo en «Más allá de la vida y la muerte», en que Vallejo recuerda intensamente el símbolo y la figura de su madre, como en varios poemas de *Trilce*—, propios de los cuentos de aparecidos, influidos en aquel tiempo por narradores como el peruano Clemente Palma y el uruguayo Horacio Quiroga. La página final, el suicidio del agricultor Balta Espinar (o si se mira de otro modo, el asesinato cometido por su «otro yo», como en los cuentos de Poe o Maupassant) es un modelo de perfecta intervención de lo misterioso y sobrenatural en una escena más o menos realista. Es notable, pues, el rápido aprendizaje de las normas narrativas en un poeta cargado de novedades lingüísticas.

Pasemos ahora a los otros textos reunidos también en 1967, en el tomo *Novelas y cuentos completos. Sabiduría* (1927) es un brevísimo relato, de atmósfera religiosa, con un protagonista iluso y soñador como Benites, en medio de cuyas alucinaciones hay una visión y un diálogo con Jesús, durante el cual Benites se queja de su condición humana; pero cuando pregunta finalmente a Jesús: «¿Qué he podido hacer?», oye por toda respuesta: «¡Ajustarte al sentido de la Tierra!». En vez de cuento es una moraleja que sólo se explica por las hondas cavilaciones religiosas de Vallejo, notorias en composiciones previas de *Los heraldos negros* y *Trilce,* y en otras posteriores como la pieza teatral *La Morte.*

Hacia el reino de los Sciris, novelita de unas treinta páginas, escrita entre 1924-28 y revisada en 1932-33, fue publicada en forma incompleta en 1944 e íntegramente sólo en 1967. En una carta, fechada el 24 de julio de 1927, Vallejo decía a su amigo Pablo Abril de Vivero: «Todavía no le he hablado de mi novela, pero espero la opinión de usted para decidirme a la gestión. Se trata de pedir al Gobierno (peruano) auspicie económicamente la publicación de mi novela de folklore americano *Hacia el reino de los Shiris* (sic), que la tengo terminada y mecanografiada». La narración encaja muy bien dentro de las novelas indigenistas, con menuda descripción de crueldades de patrones nativos o extranjeros, y el autor siempre en defensa de las víctimas, que Vallejo había leído inclusive escritas por compatriotas suyos como Abraham Valdelomar *(Los hijos del sol,* Lima, 1927) y César Falcón *(El pueblo sin Dios,* Madrid, 1928). O quizá le haya influido lejanamente *Salambó,* de Flaubert, por el afán de revivir una antigua civilización. En épocas de Túpac Yupanqui y del príncipe heredero Huayna Cápac, el tema refiere la expansión de los Incas y la difícil dominación de la tribu de los huacrachucos. Libro patriótico y pedagógico, pero sobriamente escrito, con estilo directo,

sin afectación ni rebuscamientos, donde es digna de mención la nobleza con que trata a los personajes del antiguo Perú. Obra, sin duda, menor y sólo nacida de un deseo de difundir la historia peruana en un país como Francia, que la desconoce, y que ni el propio autor consideraba con «unidad novelística» suficiente.

Unos pocos años después, en 1931, Vallejo consigue publicar en Madrid *El Tungsteno,* novela sobre la explotación de obreros en la mina de Quivilca (correlato de Quiruvilca, que él conoció bien), escrita claramente con la intención de pintar los defectos del capitalismo y zaherir a sus cómplices nativos, y de defender no sólo a los mineros sometidos a la injusticia de aquéllos, sino a todos los que de cualquier modo fueran sus víctimas. La predisposición del autor e inclusive su pasión se vierten o refrenan según las escenas, en febriles aguafuertes donde se desbordan la crueldad y la sensualidad primitiva; en su arrebato justiciero, Vallejo llega a darnos escenas macabras donde el crimen vale para el lector, y no, por supuesto, para los inmorales protagonistas. La violación colectiva de Gabriela por los notables del lugar; el sometimiento de Laura a los hermanos Merino; los horrores de la conscripción militar temida por los indios, provocan el repudio que el autor desea crear en sus lectores, ya que aquí Vallejo, además de literato, es un luchador, un revolucionario, cuyo libro es dominado por fuerzas humanitarias y aun extraartísticas. Por otra parte, también en *El Tungsteno* nos damos con interpolaciones del autor sobre las relaciones entre el obrero, la policía y la compañía explotadora. Y por si esta intencionalidad ideológica y política fuera poca, un herrero le dice claramente al intelectual Benítez, perfilando la doctrina obrerista del libro, que el papel de los intelectuales es el de seguir detrás de los obreros, y no al revés.

El Tungsteno, pues, ilustra una vida clasista y la necesidad del sindicalismo como único medio de lucha. Es el resultado sincero de las ideas de Vallejo, quien tres años antes, en una carta del 27 de diciembre de 1928, había confesado su decisión de poner su arte al servicio del socialismo. Declaración que, al estar en desacuerdo con algunas de sus opiniones previas a sus viajes a la Unión Soviética, exhibe dos estados de ánimo distintos, que ahora por fin se reconcilian.

Con toda su carga emotiva e ideológica, *El Tungsteno,* en fin, deja al descubierto los pocos recursos de Vallejo para la novela de largo aliento, sin contar la intromisión de pasajes que parecen breves ensayos y aun cierta ingenuidad al describir las emociones; sin embargo, muestra como aspecto positivo un buen aprendizaje del diálogo, si bien éste no se halla libre de excesos declamatorios y retóricos.

Hay una gran diferencia entre la abierta exhibición de intenciones extraliterarias de esta novela, y el auténtico valor artístico y los logros formales del cuento «Paco Yunque». Aquí también hay la denuncia de una injusticia cometida por el patrón y padecida por su víctima. ¡Pero qué economía de elementos, qué limpieza de lenguaje, qué ausencia de escenas macabras y del tremendismo revolucionario de *El Tungsteno!* El propio tema es un acierto, ya que pintar a un niño pobre y mestizo, hijo de una sirvienta india, niño que es también sirviente del hijo del patrón, significa destacar la permanente injusticia de una servidumbre ancestral y hereditaria. Y cuando el niño rico, una mera copia de su padre, humilla a Paco Yunque, con las mismas armas inmorales de los explotadores, pero en un nivel infantil, que, como tal, no permite aún la «sublevación», sino sólo la tristeza y el llanto, la maestría de Vallejo es notable. Así se ve desde

las primeras escenas, cuando la lucha física y psicológica entre Paco y su verdugo Humberto Grieve empieza, pero aquél no confesará que es «muchacho» (sirviente) de nadie:

Sonaron unos pasos de carrera en el patio y apareció a la puerta del salón Humberto, el hijo del señor Dorian Grieve, un inglés, patrón de los Yunque, gerente de los ferrocarriles de «The Peruvian Corporation» y alcalde del pueblo. Precisamente a Paco Yunque le habían hecho venir del campo para que acompañase al colegio a Humberto y para que jugara con él, pues ambos tenían la misma edad. Sólo que Humberto acostumbraba venir tarde al colegio y esta vez, por ser la primera, la señora Grieve le había dicho a la madre de Paco:

—Lleve usted ya a Paco al colegio. No sirve que llegue tarde el primer día. Desde mañana, esperará a que Humberto se levante y los llevará usted juntos a los dos.

El profesor, al ver a Humberto Grieve, le dijo:

—¿Hoy otra vez tarde?

Humberto, con gran desenfado, respondió:

—Me he quedado dormido.

—Bueno —dijo el profesor—. Que ésta sea la última vez. Pase a sentarse.

Humberto Grieve buscó con la mirada dónde estaba Paco Yunque. Al dar con él, se le acercó y le dijo imperiosamente:

—Ven a mi carpeta conmigo.

Paco Fariña le dijo a Humberto Grieve:

—No. Porque el señor lo ha puesto aquí.

—¿Y a ti qué te importa? —le increpó Grieve violentamente, arrastrando a Yunque por un brazo a su carpeta.

—¡Señor! —gritó entonces Fariña—. Grieve se está llevando a Paco a su carpeta.

El profesor cesó de escribir y preguntó con voz enérgica:

—¡Vamos a ver! ¡Silencio! ¿Qué pasa aquí?

Fariña volvió a decir:

—Grieve se ha llevado a su carpeta a Paco Yunque.

Humberto Grieve, instalado ya en su carpeta con Paco Yunque, le dijo al profesor:

—Sí, señor. Porque Paco Yunque es mi muchacho. Por eso.

El profesor lo sabía esto perfectamente y le dijo a Humberto Grieve:

—Muy bien. Pero yo lo he colocado con Paco Fariña, para que atienda mejor las explicaciones. Déjelo que vuelva a su sitio.

Todos los alumnos miraban en silencio al profesor, a Humberto Grieve y a Paco Yunque.

Fariña fue y tomó a Paco Yunque de la mano y quiso volverlo a traer a su carperta, pero Grieve tomó a Yunque por el otro brazo y no le dejó moverse.

El profesor le dijo otra vez a Grieve:

—¡Grieve! ¿Qué ese eso?

Humberto Grieve, colorado de cólera, dijo:

—No, señor. Yo quiero que Yunque se quede conmigo.

—¡Déjelo, le he dicho!

—No, señor.

—¿Cómo?

—No.

El profesor estaba indignado y repetía, amenazador:

—¡Grieve! ¡Grieve!

Humberto Grieve tenía bajos los ojos y sujetaba fuertemente por el brazo a Paco Yunque, el cual estaba aturdido y se dejaba jalar como un trapo por Fariña y por Grieve. Paco Yunque tenía ahora más miedo a Humberto Grieve que al profesor, que a todos los demás niños y que

al colegio entero. ¿Por qué Paco Yunque le tenía tanto miedo a Humberto Grieve? Porque este Humberto Grieve solía pegarle a Paco Yunque.

El profesor se acercó a Paco Yunque, le tomó por el brazo y le condujo a la carpeta de Fariña. Grieve se puso a llorar, pataleando furiosamente en su banco.

De nuevo se oyeron pasos en el patio y otro alumno, Antonio Geldres —hijo de un albañil— apareció a la puerta del salón. El profesor le dijo:

—¿Por qué llega usted tarde?

—Porque fui a comprar pan para el desayuno.

—¿Y por qué no fue usted más temprano?

—Porque estuve alzando a mi hermanito y mamá está enferma y papá se fue a su trabajo.

—Bueno —dijo el profesor, muy serio—. Párese ahí... Y, además, tiene usted una hora de reclusión.

Le señaló un rincón, cerca de la pizarra de ejercicios.

Paco Fariña se levantó entonces y dijo:

—Grieve también ha llegado tarde, señor.

—Miente, señor —respondió rápidamente Humberto Grieve—. Yo no he llegado tarde.

Todos los demás alumnos dijeron en coro:

—¡Sí, señor! ¡Sí, señor! ¡Grieve ha llegado tarde!

—¡Psch! ¡Silencio! —dijo, malhumorado, el profesor y todos los niños se callaron.

El profesor se paseaba pensativo.

Fariña le decía a Yunque en secreto:

—Grieve ha llegado tarde y no lo castigan. Porque su papá tiene plata. Todos los días llega tarde. ¿Tú vives en su casa? ¿Cierto que eres su muchacho?

Yunque respondió:

—Yo vivo con mi mamá...

—¿En la casa de Humberto Grieve?

—Es una casa muy bonita. Ahí está la patrona y el patrón. Ahí está mi mamá. Yo estoy con mi mamá. [9]

Todo acá se ha logrado: la descripción indirecta de la escuelita con sus niños campesinos (excepto Humberto Grieve); el ambiente injusto que favorece al hijo del patrón, apoyado siempre por el maestro; el diálogo infantil y vivo; el contrapunto entre la inocencia y la ternura de Paco Yunque (recordad, *yunque,* el que recibe los golpes), y la crueldad casi natural de Humberto, el pequeño verdugo. Y el desenlace debe ser triste porque no hay salvación para Paco, sometido a fuerzas físicas y morales que todavía no entiende. Todo está delineado como una obra de arte y no como una tesis, con el espléndido tema de los defectos humanos encarnados en los niños, a quienes se supone falsamente ajenos a las grandes pasiones.

Estas mismas características, con mayor o menor grado, revelan también los brevísimos cuentos que por primera vez se publican en el volumen de 1967, entre los que descuellan «Viaje alrededor del porvenir» y «El vencedor». Las frases siguen siendo directas, el argumento se desarrolla e intensifica gradualmente y el remate es una culminación natural del texto. ¡Qué distante ha quedado de la prosa enjoyada, retorcida y poco eficaz, narrativamente hablando, de *Cuneiformes!*

Pasar de estos buenos cuentos a *Poemas en prosa* (escritos entre 1923-29 y publicados

[9] «*Paco Yunque*», Novelas, *pp. 288-290.*

dentro de *Poemas humanos* en 1939) no constituye sorpresa alguna, pues ya Vallejo —superando por completo las vacilaciones de *Escalas melografiadas*— domina plenamente su nuevo arte, sino un verdadero deleite; el autor ha vuelto a elegir un género en que ya es, finalmente, un maestro, la prosa poética. Porque «La violencia de las horas, Voy a hablar de la esperanza» o «Hallazgos de la vida», son textos formalmente tan poéticos y artísticamente tan balanceados entre lenguaje y tensión (lenguaje que ahora sí brota naturalmente de la sociedad de donde proviene el autor), que son buenas pruebas de que Vallejo sometía la prosa a sus máximos límites expresivos, a una mezcla cierta de claridad simbólica y profundidad.

Por ejemplo, el mismo título, «La violencia de las horas», impresiona por el contraste con el tono apacible del texto, por el aire de letanía que crece hasta el remate terrible y simbólico de la vida de todo un poblado («un burgo»), donde reinan la rutina y la muerte, como en tantas aldeas pueblerinas. Pero en medio de la sencillez del lenguaje, de las frases familiares («dejando un hijito de meses», «murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo»), Vallejo inserta esas inconfundibles frases que sólo él ha creado: «Murió doña Antonia, la ronca»; «Murió Rayo, el perro de mi altura»; «mi cuñado, en la paz de las cinturas»; «Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza»; «Murió mi eternidad y estoy velándola».

He aquí, claro, nítido y reconocible para tantos vallejianos, un nuevo estilo propio en la prosa y la poesía latinoamericana y española.

Y sin embargo, ¿es un estilo *nuevo* para el mismo Vallejo? Por el tema fatalista y reiterativo, por la idea de que todos están muertos o van muriendo en torno al protagonista, «La violencia de las horas» se emparenta con el poema LXXV de *Trilce*, que curiosamente también es un *poema en prosa* que empieza así: «Estáis muertos. / Qué estraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.» El autor ha descrito un arco que viene desde 1922; su viejo estilo se ha enriquecido e iluminado. Es la misma obra que avanza siendo lo que fue, lo que será.

Carlos E. Zavaleta

Acerca del ritmo y la conciencia del verso en César Vallejo

Es muy conocido el fragmento de una carta de Vallejo a Antenor Orrego, en la que el poeta comenta *Trilce,* la obra de 1922 que significará su presencia en el ámbito de la vanguardia, con la siguiente valoración: «El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! *¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje!* Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva». Conocemos este fragmento, de una carta perdida, a través de José Carlos Mariátegui, quien lo publicó en las páginas que dedica a Vallejo en sus *Siete Ensayos...* [1] Conocemos también otro fragmento de la carta que publicó el propio Antenor Orrego en 1938, donde dice: «Quiero ser libre, aún a trueque de todos los sacrificios. Por ser libre me siento en ocasiones rodeado de espantoso ridículo con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices». [2] En esta decisión de libertad se encuentra el tránsito del mundo de *Los heraldos negros,* cuyo atisbo de la vanguardia no impide su emplazamiento todavía en un modernismo tardío, tan a lo Herrera y Reissig, a la asunción original de presupuestos de la nueva estética contemporánea: la intensificación de la construcción hermética del significado, la experimentación en el terreno del léxico y la imagen poética, el contacto, por tanto, con lo arbitrario imaginativo para romper las ataduras de la palabra, aunque lo arbitrario no impida aquí esa presencia emocional, ***humana,*** que continuará siempre en la creación de Vallejo.

Pero el poeta se ha planteado sobre todo, en los párrafos que señalaba antes, un problema tan fundamental como la conciencia del espacio rítmico en el que se ha movido y se sigue moviendo: «Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje», nos dice. De ese estado de conciencia podíamos partir nosotros para enfocar un aspecto de la obra vallejiana: consideremos el párrafo como

[1] Cf. *José Carlos Mariátegui,* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *Lima Amauta, 1959, pág. 269.*

[2] *Citado en César Vallejo,* Epistolario general, *Valencia, Pre-textos, 1982, pág. 44. El fragmento lo publicó el propio Orrego en «Ante el Pórtico de una tumba»,* La Nueva Democracia, New York, 1938, XIX, pág. 23.

un fragmento esencial de la poética de César Vallejo en relación al ritmo, un fragmento que, inmediatamente, podemos completar con otras afirmaciones colindantes. Es importante la conciencia del poema como unidad y totalidad, que Vallejo estableció en 1926, en el número 2 de *Favorables París Poema:* «Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo; a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere». [3] Y es importante porque nos remite a una manifiesta pugna vallejiana con los presupuestos teóricos de la vanguardia —por ejemplo, con la escritura automática surreal— que, en su manifestación discursiva, debo recordar aquí: este párrafo surge en consonancia a una elaboración teórica de rechazo de determinados aspectos de la estética contemporánea europea, que tuvo su expresión máxima en *Contra el secreto profesional*[4] y *Autopsia del superrealismo,*[5] textos de 1927 y 1930, donde rechaza la imitación que están realizando como novedad poetas americanos, reduciendo ésta a un artificio múltiple de recursos teóricos, o, ideológicamente, combate lo que él piensa como sentidos globales del surrealismo, extensibles a un panorama de la vanguardia que ve así: «Por último, a partir de la pronunciación superrealista, irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria. Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clisés, como si tuviese miedo de su libertad o como si no pudiese producirse en su unidad orgánica».[6] Me interesa el sentido de esta polémica, por encima de la tipificación ideológica que manifiesta generalmente, en lo que puede significar de reconstrucción de su propio quehacer poético.

Es evidente que el Vallejo de esos años ha vivido con *Trilce* la experiencia vanguardista que ahora critica, al menos con la presencia de determinados mecanismos que ya eran moneda común en el ámbito de la experimentación vanguardista (desconstrucción de la lógica del lenguaje, juegos ortográficos y gráficos con la palabra, asociación imprevista de imágenes, etc.), pero es evidente también cómo ha planteado, en el interior de aquella experiencia, un conjunto de contraseñas biográficas y de emociones que nos permiten una lectura significativa, en la que cobra valor sintético la idea de libertad que Vallejo nos ha establecido: *Trilce* es un libro vanguardista en la perspectiva global de la época —y de hecho, para Latinoamérica, adquiere el valor de paradigma de la vanguardia [7]—, pero es además, y sobre todo, un producto profundamente original —no superficial— de la época. Y en su interior, podemos leer dos preocupaciones: la filtración *humana* de experiencias y sentidos globales (angustia, dolor, infelicidad, de-

[3] Favorables París Poema, *n.º 2, Octubre de 1926, pág. 13.*

[4] *Publicado por primera vez en* Variedades, *Lima, año 23, n.º 101, 7 de mayo de 1927, y con variaciones que recogen las ediciones posteriores en* Repertorio Americano, *vol. 15, n.º 6, 13 de agosto de 1927, págs. 92 ss.*

[5] *Publicado en* Amauta, *n.º 30 (abril-mayo de 1930), pág. 44-47.*

[6] Ibidem, *pág. 44. Ahora en Hugo J. Verani,* Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos), *Roma, Bulzoni, 1986, pág. 199.*

[7] Cf. *S. Yurkievich,* Fundadores de la nueva poesía latinoamericana, *Barcelona, Barral ed., 1973, págs. 15 ss. y* A través de la trama, *Barcelona, Muchnik ed., 1984, págs. 7 ss.*

sarraigo, etc.), y la manifiesta preocupación por el ritmo poético que demostraba la carta citada anteriormente. Veamos ahora en concreto este último problema, pasando revista a algunos elementos previos de su producción.

La lectura de *Los heraldos negros* nos sitúa a un escritor en tránsito desde la asumida intensidad rítmica del modernismo —presente en la serie de «Primeros versos»[8]—, a un comienzo de elaboración libre marcado aún por pautas tradicionales. Es conocida la recepción que de ellos hace José María Eguren: «Sus versos me han parecido admirables por la riqueza musical e imaginativa y por la profundidad dolorosa».[9] La riqueza musical es aquí un fondo rítmico que articula los poemas más libres, junto al uso estrófico de formas tradicionales como el soneto y la alternancia no rimada de endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos en otras composiciones, o de alejandrinos, etc. En definitiva, una construcción acorde con la inspiración rítmica y métrica del modernismo, en la que es curioso, por ejemplo, que algunas distancias imaginativas, como la introducción al indigenismo de las «Nostalgias imperiales», se muevan con las formas más tradicionales, el soneto por ejemplo, de la construcción métrica:

La anciana pensativa, cual relieve
de un bloque pre-incaico, hila que hila;
en sus dedos de Mama el huso leve
la lana gris de su vejez trasquila.
Sus ojos de esclerótica de nieve
un ciego sol sin luz guarda y mutila...!
Su boca está en desdén, y en calma aleve
su cansancio imperial talvez vigila.
Hay ficus que meditan, melenudos
trovadores incaicos en derrota,
la rancia pena de esta cruz idiota,
en la hora en rubor que ya se escapa,
y que es lago que suelda espejos rudos
donde náufrago llora Manco-Cápac.

No es éste el lugar para hacer una descripción minuciosa del conjunto estrófico que se mueve en esta obra. Quiero destacar tan sólo algún principio general que nos anticipa el tipo de lectura que se propondrá en relación a la producción final. *Los heraldos negros* mantienen, a lo largo de sus sesenta y nueve poemas, un desarrollo que tiene su base estrófica casi única en el soneto —diecinueve de la totalidad— siendo esta estrofa alterada en su pureza clásica con frecuencia, y en su base versal, en la que predomina obviamente el endecasílabo (once poemas), junto a dodecasílabos (tres), alejandrinos (tres), eneasílabos (uno), y una combinación de alejandrinos y heptasílabos en «Idilio muerto», junto a particularidades estructurales específicas, como la alteración del espacio clásico de rima, mediante el uso generalmente de serventesios en vez de cuartetos. Esta estructura principal tiende a ir desplazándose a lo largo de la obra hacia mezclas estróficas en el interior del mismo poema, emergiendo la estructura versal del

[8] *Publicados por César A. Ángeles Caballero,* César Vallejo: su obra, *Lima, Talleres gráficos Minerva, 1964, pág. 20-28.*
[9] *Cit. por Juan Espejo Asturrizaga,* César Vallejo: itinerario del hombre, *1892-1923, Lima, Juan Mejía Baca, 1965, pág. 50.*

endecasílabo[10] como principal, aunque actuante en combinaciones múltiples, en las que destaca su unión con el heptasílabo, de amplia tradición. En la perspectiva de valoración de este conjunto, en el que su zona final anuncia una disolución progresiva de referencias estrófico-versales, donde sólo la rima asonante —casi omnipresente en la obra— mantiene un recuerdo de formalización, podemos observar en cualquier caso un dominio consciente de la tradición métrica, que articula el conjunto poemático, precisamente en todo lo que de innovación éste tiene. Se diría que estamos ante un poeta que ha entendido una forma de desconstrucción de la obra, actuante en la estrofa —y por supuesto, lingüística y retóricamente también— dentro de un paradigma de recepción/innovación, o, mejor, si consideramos la influencia modernista y particularmente de Herrera y Reissig, de imitación/creación, limitando esta observación aquí al ritmo, aunque sea ampliable al conjunto de mecanismos retóricos y lingüísticos que generan el desarrollo de esta primera obra vallejiana.

En el mundo de *Trilce* la construcción rítmica ha variado de todo principio estrófico determinante, a excepción de la existencia de dos construcciones procedentes del soneto, pero no deja de cumplirse la preocupación manifestada por el autor de no transgredir el ritmo en su decisión de libertad. El ritmo del lenguaje sigue existiendo como elemento de articulación. Y resulta extraña cualquier valoración que plantee una lectura diferente a la que el mismo Vallejo nos indicó en la carta señalada antes.[11] Creo que es evidente el conjunto innovador que la obra significa y no es aquí lugar para extenderme en consideraciones de este género: *Trilce* es la intervención vanguardista de un autor que, por otra parte, va a negar pocos años después la vanguardia. Cabe señalar para la lectura de la obra el significado que tienen para su estructuración rítmica poemas como el XXXIV, «Se acabó el extraño, con quien, tarde», y el XLVI, «La tarde cocinera se detiene». Los catorce versos de cada uno de ellos indican un origen estrófico que el endecasílabo casi continuo tiende a confirmar. Pero, en el interior de ellos mismos, observamos otro paso en el proceso de desconstrucción de la normalidad expresiva. Vallejo asume en ellos un tipo de expresión que bien puede ser entendido como procedimiento de la obra. Si leemos el primero detenidamente:

XXXIX
Se acabó el extraño, con quien, tarde
la noche, regresabas parla y parla,

[10] *Utilizaré el concepto de endecasílabo sin entrar en los problemas de una definición normativa del mismo. Para los diferentes tipos versales que aquí van a aparecer, bastaría remitirme a Navarro Tomás,* Métrica española, *Madrid, Guadarrama, 1974, págs. 510-512, pero considero inútil, en el ámbito poético del endecasílabo libre en el que nos moveremos, toda clasificación minuciosa, o, incluso, comprobar si los versos de once sílabas a los que me referiré (o las otras bases versales) pueden ser consideradas normativamente endecasílabos, alejandrinos, eneasílabos, heptasílabos, etc.*

[11] *Hay observaciones críticas, incluso en trabajos afortunadísimos sobre el poeta, en las que parece incidirse en esta idea de que el ritmo no sea un articulador poético fundamental. Me refiero, por ejemplo, a la valiosísima y reciente edición de Francisco Martínez García de* Poemas humanos *y* España, aparta de mí este cáliz *(Madrid, Castalia, 1987), donde dice precisamente refiriéndose a* Trilce *que «la estrofa ha sido desterrada, los significantes se arraciman en grupos «informales» de versos* cuya única fuerza polarizadora es la sustancia del contenido», *afirmación que parece contradecir el trabajo de indagación que el mismo Martínez García realizara en su* César Vallejo: acercamiento al hombre y al poeta, *Colegio Universitario de León, 1976.*

Ya no habrá quien me aguarde,
dispuesto mi lugar, bueno lo malo.

Se acabó la calurosa tarde;
tu gran bahía y tu clamor; la charla
con tu madre acabada
que nos brindaba un té lleno de tarde.

Se acabó todo al fin: las vacaciones,
tu obediencia de pechos, tu manera
de pedirme que no me vaya fuera.

Y se acabó el diminutivo, para
mi mayoría en el dolor sin fin
y nuestro haber nacido así sin causa,

podemos observar fácilmente un mecanismo de disolución métrica progresiva que creo que se articula plenamente en relación al significado. Prescindo inicialmente de las claves interpretativas que el poema nos pueda entregar, para afirmar que la lectura nos va haciendo avanzar en una destrucción del significado, a la par que asistimos a una desintegración estrófica que, al final, evitado rotundamente el recurso de la rima, muestra tan sólo, en el endecasílabo y la disposición en un «falso» terceto, los restos de una manera de componer, en donde la clasicidad se hunde en el mero recuerdo de una disposición gráfica. Si la significación es extraña desde el principio, no es difícil leer sin embargo el final de la experiencia amorosa integrada en el motivo de Otilia en los primeros versos, [12] junto a la confusión del poeta ante un mundo que progresivamente se va haciendo caótico. Y en el interior del caos, el terceto final asume un valor de intensificación de extrañezas: es evidente el mundo hermético que, en el dolor, parece querer preguntarse por el sentido del vivir, mediando el fracaso amoroso. El registro hermético —con un sistema de lectura también en el terreno de las emociones— parece acrecentarse en el interior del poema conforme se acrecienta su disolución métrica. ¿Podemos hablar de un mecanismo permanente en la obra que ponga en relación rupturas de significado y disoluciones métricas? Es difícil demostrarlo sin recorrer la totalidad de los versos. Valga en cualquier caso este ejemplo, previo a la afirmación de que en la lectura de *Trilce* hemos obtenido siempre esa sugerencia. Y la indicación es también rítmica, al margen ya de estrofas concretas, en el desarrollo de la obra: no nos pueden parecer las bases rítmicas versales —un endecasílabo entremezclado y sobreabundante, junto a alejandrinos, dodecasílabos, heptasílabos, etc... sueltos— un accidente de la conjunción poética de las palabras. Creo que el mecanismo no es accidental en absoluto. La hipótesis queda planteada como que el uso rítmico —defendido en la carta varias veces citada— responde además a un mecanismo consciente de poner en relación significado/ritmo, como proyecto de disolución incluso, como perspectiva hermética para el poema. Recordemos aquí, por ejemplo, el poema XV:

En el rincón aquel donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fue sacada, o talvez qué habrá pasado.

[12] *Sobre este tema en* Trilce, cf., *por el valor de la disección que realiza, Roberto Paoli,* Mapas anatómicos de César Vallejo, *Messina-Firenze, Casa ed. d'Anna, 1981.*

Has venido temprano a otros asuntos
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.

En esta noche pluviosa,
ya lejos de ambos dos, salto de pronto...
Son dos puertas abriéndose cerrándose,
dos puertas que al viento van y vienen
sombra a sombra.

Donde, de nuevo, el final de la experiencia amorosa, de la que sólo nos puede distanciar en su comprensión una palabra como cuja-cama, nos lleva progresivamente, desde el extraño serventesio inicial, en el que alternan alejandrinos y endecasílabos, a la construcción final onírica, donde los recuerdos entreabren una imagen entremezclada/simbólica de clausura-apertura del amor reducido a sombra de la memoria. Pero es que la disgregación estrófica además adquiere en este poema un carácter voluntario conocido. Inicialmente mantuvo la estructura del soneto, [13] hasta que en la segunda «estrofa» sufrió particiones que la dislocan métricamente, hacia la desarticulación final métrico-significativa. Una hipótesis como ésta quedará reducida aquí a estos dos ejemplos y a una incitación de lectura rigurosa de los problemas, irresumibles ahora en la línea que propongo, del ritmo/significado en *Trilce.* Tenemos conciencia en cualquier caso de la voluntad de Vallejo de operar en esta obra con una absoluta libertad a excepción del ritmo, para que éste «no traspasara la libertad y cayera en libertinaje».

Y llegamos al comienzo de la estación final vallejiana con los *Poemas humanos.* En las setenta y seis composiciones prevalece la ruptura métrica que se ha intensificado en *Trilce.* Quedan restos de una versificación clásica en cuatro sonetos, con peculiaridades en el esquema de rima. Se trata de «Sombrero, abrigo y guantes» (en alejandrinos), «Intensidad y altura», «Marcha nupcial» y la serie en rima asonante de «Piedra negra sobre una piedra blanca», que además responde a un esquema extraño como AABB-BAAB-CCD-EDE. Quedan además algunos serventesios y quintetos integrados en otras composiciones. [14] Pero la resolución de una continua libertad estrófica se hace patente en el conjunto. Junto a ésta, el uso de bases versales de diferentes medidas, aunque podemos entender todavía una predominante construcción endecasilábica en el interior de las composiciones, articuladas en series que se salpican desde alejandrinos hasta pentasílabos. La descripción minuciosa del conjunto no revelaría una articulación determinada de las composiciones en su base versal. Estamos en el interior de un corpus fónico definible por la perspectiva del verso libre, ya que incluso se ha desarticulado el espacio de rima no estrófico que Vallejo usara todavía en *Trilce.* La rima ha desaparecido casi totalmente. Pero la perspectiva no deja de acercarnos a un juego rítmico que

[13] Cf. *la evolución del poema en el estudio citado de Roberto Paoli, págs. 43 ss., junto a otras fundamentales sugerencias de disolución rítmica.*

[14] Cf. *«Hasta el día en que vuelva de esta piedra» y «París, octubre 1936».*

debemos señalar como una posibilidad doble: primero, a través de la existencia de series rítmicas que organizan fragmentariamente los poemas. Se trata de ritmos clásicos en el interior de rupturas frecuentes que podemos relacionar a veces con el recurso de «coloquialidad» que introduce esta poesía. En segundo lugar, con un endecasílabo actuante todavía como base versal, creo defendible una restitución de sentidos del poema a través de la presencia intencional de éste en primer lugar, y de otras bases versales también. Veamos en algún ejemplo las dos posibilidades.

Me refiero con la primera a la indudable función rítmica que actúa en series como:

Los mineros salieron de la mina
3 6 10
remontando sus ruinas venideras,
3 6 10
fajaron su salud con estampidos
2 6 10
y, elaborando su función mental
4 8 10
cerraron con sus voces
2 6
el socavón, en forma de síntoma profundo
4 6 9 13
¡Era de ver sus polvos corrosivos!
1 4 6 10
¡Era de oír sus óxidos de altura
1 4 6 10
Cuñas de boca, yunque de boca, aparatos de boca
(¡Es formidable!),

donde asistimos a un desarrollo rítmico que evidencia un sostén del poema, desde los endecasílabos, a esa transmisión equilibrada en 7-14, abriendo luego, tras dos nuevos endecasílabos, un espacio de destrucción rítmica del verso, coincidente aquí con un mecanismo de coloquialidad. En el interior de este mismo poema, más adelante, encontraremos por ejemplo (vv. 28-34) otra serie similar de 11-11-11-11-7-14, dentro de una fuerte disolución de regularidades. Este primer nivel quiere decir tan sólo que en el corpus poemático se articulan con frecuencia series rítmicas que lo unifican fragmentariamente.

Creo observar también otro mecanismo que me parece más importante. Se trata del que enunciaba como restitución de sentido-restitución del ritmo. Es evidente la dificultad analítica que este problema presenta, porque ¿qué quiere decir restitución de sentido en una poesía esencialmente hermética, en la que los sentidos se esconden como condición de sí mismos? Creo que el significado —casi siempre restituible en esta obra en sus valores globales sobre el hombre, el dolor, la realidad, la emoción, el recuerdo, etc.— no es algo que pueda ser medido rigurosamente. Pero noto en cualquier caso un mecanismo que enfatizaría versos-significados claves, a través de lo que estoy llamando restitución rítmica. Veamos algún ejemplo. Un fragmento de la «Salutación angélica» dice así:

Mas sólo tú demuestras, descendiendo
o subiendo del pecho, bolchevique,
tus trazos confundibles,

tu gesto marital
tu cara de padre,
tus piernas de amado,
tu cutis por teléfono,
tu alma perpendicular
a la mía,
tus codos de justo
y un pasaporte en blanco en tu sonrisa.

Obrando por el hombre, en nuestras pausas,
matando, tú, a lo largo de tu muerte
y a lo ancho de un abrazo salubérrimo,
vi que cuando comías después, tenías gusto,
vi que en tus sustantivos creció yerba.

La disposición versal aquí mantiene la siguiente relación: 11-11-7-7-6-6-7-9-4-5-11-11-11-14-11, y quisiera señalar el valor léxico-rítmico de versos como «y un pasaporte en blanco en tu sonrisa» o «vi que en tus sustantivos creció yerba», y, en general, de todos los que cumplen la serie de once sílabas. Creo que son los versos centrales de esta nueva «Salutación del optimista», en la que el referente dariano nos llega en el brillante superlativo —salubérrimo— del verso 21. En esos versos se restituye plenamente la esencial transmisión positiva que el poema pretende inicialmente, como en su serie final, donde la coloquialidad y la divagación nos llevan a un verso clave para reflejar el otro significado central del hombre doliente:

Yo quisiera, por eso,
tu calor doctrinal frío y en barras,
tu añadida manera de mirarnos
y aquesos tuyos pasos metalúrgicos,
aquesos tuyos pasos de otra vida.

Y digo, bolchevique, tomando esta flaqueza
en su feroz linaje de exhalación terrestre;
hijo natural del bien y del mal
y viviendo talvez por vanidad, para que digan,
me dan tus simultáneas estaturas mucha pena,
puesto que tú no ignoras en quien se me hace tarde
[diariamente,
en quien estoy callado y medio tuerto.

Creo que la voluntad rítmica aquí se puede entender además recurriendo a los textos mecanografiados que el poeta escribiera antes de su decisión final del poema: [15] el verso 20 es allí «matando tú, a lo largo de un abrazo salubérrimo, tu muerte», y el 24: «Yo quisiera, por eso, tu calor doctrinal, frío, con lentes». Las 19 sílabas del verso 20 se tranformaron luego en los dos endecasílabos 20-21. Las 18 sílabas de 24 se convirtieron en 7 + 11, creando los versos 24-25, e iniciando una serie endecasilábica cuyo énfasis significativo parece evidente (vv. 25-28). La ruptura rítmica de 29-34, donde aparece un Vallejo coloquial y dialogante, en una serie que, si queremos restituir algún esquema rítmico, resultaría imposible (14-14-11-15-15-19), tiene su resolución doliente autobio-

[15] Cf., *para éste y otros casos, la edición facsímil de las copias mecanográficas, corregidas a mano por Vallejo,* Obra Poética Completa, *pról. de Américo Ferrari y epílogo de Georgette de Vallejo, Lima, F. Moncloa ed., 1968.*

gráfica, en la que el poeta se nos transmite a sí mismo, en ese final rotundo (rítmicamente es 2-4-6-8-10) que cierra el poema.

Podríamos multiplicar ejemplos. Valga sólo alguna muestra más como el poema «Hoy me gusta la vida mucho menos», en el que la restitución rítmica tiende a situarse, desde el título, en versos esenciales de la significación, que rodean a la temporalidad y el recuerdo: «Mis padres enterrados con su piedra/ .../ de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,/ y, en fin, mi ser parado y en chaleco/ .../ ¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!/ ¡Tantos años y siempre, siempre, siempre!/ .../ ¡Tanta vida y jamás! ¡Y tantos años / y siempre, mucho siempre, siempre siempre!», versos que aparecen en un magma significativo de coloquialidad y que han sufrido también un ajustado proceso de redacción (como el último, rítmicamente 2-4-6-8-10, es decir, que cubre todos los espacios acentuales posibles, y que primeramente fue «y siempre, mucho siempre, siempre en fila a bastonazos», luego: «y siempre, mucho siempre, siempre acostado fuera de mi/ cuerpo», hasta llegar a éste.)

La hipótesis por tanto sería globalmente que con *Poemas humanos,* Vallejo entra en un sistema de resolución rítmico-significativa del conjunto poemático, mediante el uso de tipos versales clásicos —el de once sílabas es el principal de éstos— que sirven de estructuradores rítmico-semánticos de la obra. Es como si la conciencia manifiesta del ritmo —antigua y omnipresente hasta aquí— hiciera adquirir al poeta un énfasis principal en determinados momentos de su construcción. Pero veremos aún, antes de sacar alguna conclusión, el espacio relacionado en escritura de *España, aparta de mí este cáliz.*

Esta obra es un poemario escrito hacia el año 37 y comienzos del 38, en el que Vallejo refleja su preocupación apasionada por la República y la guerra civil, un canto, en cualquier caso, de esperanza histórica, escrito en un contraluz de muerte, la propia, acaecida en abril del 38. Se ha narrado suficientemente el clima emocional de Vallejo de estos años, e, incluso, en relación a este poemario, del Vallejo de estos días, hasta la muerte, obsesionado por España según los testimonios más cercanos. Éste es el clima indudable de escritura de los quince poemas que componen la obra, cuando, biográficamente, una obsesión se convierte en materia poética. En los quince poemas, de diferente extensión, uno solo aparece construido estróficamente: se trata del XIV, «Redoble fúnebre a los escombros de Durango». Se trata de una construcción en tercetos decasílabos. El resto, aparentemente, se resuelve con el verso libre. Y digo aparentemente, porque la primera constatación es la presencia de un ritmo poético desdibujado en el interior de la disposición versal. Me refiero, por ejemplo, al curioso efecto que producen fragmentos del famoso «Himno a los voluntarios de la República» que inicia el conjunto. La lectura de sus primeros versos:

> Voluntario de España, miliciano
> de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
> cuando marcha a matar con su agonía
> mundial, no sé verdaderamente
> qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
> lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
> a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
> y quiero desgraciarme;

descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo,
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto...,

nos permite también hacer la siguiente distribución versal:

Vo-lun-tá-rio-deEs-pá-ña-mi-li-ciá-no
3 6 10
de-hué-sos-fi-de-díg-nos-cuán-do-már-cha
2 6 8 10
a-mo-rír-tu-co-ra-zón-cuán-do-már-cha
3 7 8 10
a-ma-tár-con-sua-go-ní-a-mun-diál
3 7 10
no-sé-ver-da-dé-ra-mén-te-quéha-cér
2 5 7 9 10
dón-de-po-nér-me-có-rroes-crí-boa-pláu-do
1 4 6 8 10
lló-roa-tís-bo-des-tró-zoa-pá-gan-dí-go
1 3 6 8 10
a-mi-pé-cho-quea-cá-beal-bién-que-vén-ga
3 6 8 10
y-quié-ro-des-gra-ciár-me-des-cú-bro-me
2 6 9
la-frén-teim-per-so-nál-hás-ta-to-car-
2 6 10
el-vá-so-de-la-sán-gre-me-de-tén-go
2 6 10
de-tié-nen-mi-ta-má-ñoé-sas-fa-mó-sas
2 6 10

donde la serie cumpliría un espacio rítmico inicial de casi absoluta regularidad endecasilábica, que sería causa principal de la musicalidad del poema, siendo otras series regulares rastreables en su interior. Por otra parte, se cumplen además, alguna vez manifiestamente, ejemplos de restitución de bases versales (por ejemplo: v. 21: «mi pequeñez en forma de humareda de un incendio» que se transforma en «mi pequeñez en forma de grandeza»), con lo que estamos de nuevo ante procedimientos de «regularización» versal ya señalados. En la misma línea trazada antes, aparecen series rítmicas articulando fragmentos de poemas, como la siguiente del poema XV, que da título al libro:

¡Bajad la voz, que está
con su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquélla de la trenza,
la calavera, aquélla de la vida,

donde los tres versos finales de once sílabas, junto al procedimiento anafórico inicial, más la construcción paralelística, surgen como ruptura de la dicción coloquial que introduce el fragmento.

Podrían verse bases rítmico-versales actuando a lo largo de toda la obra, y evidencias de construcción basada en regularidades en algunos poemas especialmente (recuérdese el XI, el XII: «Masa», etc.). Pero tan sólo quiero dejar constancia de uno de los procedi-

mientos que señalábamos en la producción anterior. Difícilmente podríamos ejemplificar con la restitución ritmo-significado, el segundo procedimiento, en cuanto que *España, aparta de mí este cáliz* tiene desde luego otro espíritu creativo: el significado se pliega ahora a una inmediatez, de la que destacan tan sólo algunos procedimientos de la construcción vallejiana como la especial adjetivación, la dicción coloquial, la metáfora plegada ahora a una ordenación de racionalidad histórica, etc. No luchamos en *España...* con el sentido, porque se diría que Vallejo está luchando al mínimo contra él: la obra ya no es hermética como las anteriores, sino que trasluce un conjunto de ordenaciones racionales muy sencillas, unos héroes que «mueren de universo», en una reconstrucción épica cuyo objetivo final es testimoniar la tragedia más que la esperanza.

Se hace necesario recapitular ahora sobre lo dicho a lo largo de esta breve lectura de algunos problemas del verso vallejiano. A la hora de ordenar esta intervención, dudaba yo si era conveniente partir de un esquema organizado de tipos versales en su desarrollo en la obra: normativizar al máximo esa sugerencia en el interior de los libros. No sé si sería conveniente, pero me temo que será imposible, en cuanto que es contradictorio con el espíritu de estos poemas. ¿Se puede ordenar sistemáticamente ese ámbito de libertad poética que Vallejo inaugura? Me temo que no. Siguen cabiendo, para la palabra y, también, para el ritmo, múltiples sugerencias que nos acercan a aquellos problemas de la creación estética que dotan a esta producción de una rotunda originalidad. En ese sentido, me atrevo a formular de nuevo la hipótesis que se desprende de todo lo anterior: unos ejemplos nos muestran el desarrollo poético de Vallejo, desde su origen modernista y su despliegue, hasta el momento final (tan poco encasillable), tras el tránsito por la vanguardia, como un poeta capaz de asumir una construcción hermética que mantiene con fuerza, como desconstrucción del significado, en el momento central de *Trilce.* A esta desconstrucción de la palabra, se une la desconstrucción del ritmo, que, por testimonio del autor —y por su práctica— sabemos una preocupación esencial de su poética. Pues bien, en el ámbito del «verso libre», el ritmo poético, con específicas bases versales, actúa como organizador del poema y, probablemente, como restitución del significado, o, al menos, de un énfasis especial sobre el significado, en determinados momentos claves. Esta hipótesis/sugerencia explicaría determinadas evidencias de musicalidad y, lo que es más importante, el cumplimiento de la propia poética en el aspecto fragmentario que citaba antes, tanto el de la carta a Antenor Orrego como el de la nota en *Favorables París Poema.* Si los versos citados —y otros no traídos aquí por razones obvias— nos llevan efectivamente a esta indicación, estaremos seguramente ante una perspectiva de lectura que nos aclarará, limitadamente, el uso voluntario del ritmo como constructor poético —con un fondo de tradicionalidad también—, incluso en los momentos en los que el ámbito de la libertad explorada parece alejarnos más intensamente de la propia tradición. Me refiero al Vallejo modernista de su misma prehistoria, en un decurso que concluye casi con los tercetos decasílabos del «Redoble fúnebre a los escombros de Durango», elaboradísimos, [16] y dotados de un fuerte impacto de marcialidad rítmica. Me refiero también a este constructor/innova-

[16] Cf. *el manuscrito, repleto de tachaduras, en la edición citada y en J. Vélez-A. Merino,* España en César Vallejo, *Madrid, Fundamentos, 1984, pág. 169.* Cf. *también la versión previa que da F. Martínez García en su edición citada, pág. 260-261.*

dor de sonetos, que tendrá luego en el endecasílabo frecuente —y en otras bases versales— un refugio probable para la versificación libre asumida. A ese refugio pretende entrar la reflexión anterior que, como es obvio, no puede ir más allá, ni intenta dar cuenta, por supuesto, de los límites espeluznantes a los que el poeta se ha asomado, como nos decía en la carta tantas veces citada, «colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva».

José Carlos Rovira



Santiago de Chuco

Vallejo también para niños

Vallejo nos enseñaba rudimentos de historia, geografía, religión, matemáticas y a leer y escribir.

Ciro Alegría [1]

1. «Un cuento demasiado triste»

Abril es un mes mágico en la serranía peruana. El cierzo transparente y frío se arranca de los nevados y recorre los valles acariciando las primicias maduras de la tierra a punto de cosecha. Empiezan los cursos escolares y los niños aldeanos conocen entusiasmados por primera vez al maestro y a los compañeritos de clase. El abril madrileño tiene también un encanto especial: ha entrado la primavera pero el frío todavía se resiste; florecen los cerezos y los almendros y, entre las ramas de los árboles desnudos las yemas de las hojas abultan su triunfo por la vida. Ese abril de 1931, paseaba César Vallejo por la zona arbolada de Argüelles, siempre con la nostalgia de la lejana niñez andina y un doble recuerdo de los abriles escolares: su primer año como estudiante en Santiago de Chuco y ese mítico año, de 1915, cuando fue profesor del primer año de primaria en Trujillo y encontró entre la pequeña tropa de niños a uno que, muchos años más tarde, sería un gran novelista.[2] Fue durante ese abril madrileño cuando César Vallejo escribió el cuento *Paco Yunque,* inspirado por la marginación social a un niño campesino en la que se coluden también el profesor de aula [3] y el director del plantel. La madre de Paco Yunque trabaja como sirvienta en la casa de Paco Fariña y este hecho faculta al hijo de los patrones a tener un comportamiento vejatorio y abusivo con Paco Yunque a quien hasta le roba una composición, para obtener una buena calificación, presentándola como suya. Paco Yunque adopta una resignada pasividad que, inmediatamente, despierta la solidaridad de los demás niños.

Concluido *Paco Yunque* en ese mismo abril de 1931, fue presentado a los editores y éstos lo rechazaron casi por una misma razón: el cuento no podía publicarse por que «era demasiado triste». Vallejo que había escrito este relato, con mucha ilusión, según cuentan sus biógrafos, nunca pudo verlo publicado. Pese a los valores del propio cuento y la verosimilitud de sus facturas espacial y argumental, no limitada a un sector de la educación peruana sino a la de cualquier país en donde la diferencia económica de los niños los haga también disímiles frente al agente educacional, *Paco Yunque* tardó,

1 *«El César Vallejo que yo conocí», en* Cuadernos americanos, *México, noviembre-diciembre 1944.*

2 Vid. *Ciro Alegría,* Memorias. Mucha suerte con harto palo, *Buenos Aires, Editorial Losada, 1976.*

3 *El concepto de Vallejo sobre el profesor de escuela es también duramente criticado en la novela* El tungsteno. *En* Paco Yunque *es el símbolo de la injusticia.*

todavía, 20 años en ser publicado.[4] Desde entonces, el éxito de *Paco Yunque* ha sido fulminante. Casi no existe antología de cuentos infantiles de autores hispanoamericanos donde deje de aparecer y constituye una especie de lectura obligada en los textos escolares de la primaria y los primeros años de secundaria. O sea que, por sus propios valores, *Paco Yunque* se ha convertido en una lectura indispensable para niños y jóvenes.

Antonio Cornejo Polar, gran conocedor de la literatura peruana dice: «*Paco Yunque* se define, estilísticamente, por su sencillez. La norma lingüística empleada es simple, elemental a veces, prefiriendo la conexión básica de la gramática a, por ejemplo, la transcripción de maneras verbales infantiles, pese a la proliferación de los diálogos... La elementalidad del lenguaje es uno de los caminos más expeditivos en orden a la comunicación masiva y, por así decirlo, espontánea».[5]

¿Es demasiado expresivo y triste el lenguaje de *Paco Yunque?* ¿Es que acaso la marginación y el abuso escolar no son intrínsecamente el origen de cualquier tristeza en el niño que hace de víctima? Los menudos y grandes dramas de Hispanoamérica o de cualquier parte del mundo en donde la víctima es un pequeño estudiante hallan en Paco Yunque un legítimo paradigma.

2. «Hombres humanos...»

Frente al vertiginoso avance de la tecnología y el consumo el hombre es cada día menos humano. Las máquinas nos ayudan, nos entretienen y absorben, en algunos campos están a un paso de suplantarnos o cuando menos lo han hecho ya. La carrera científica que busca la supremacía militar se propone nada menos que, de un plumazo o, mejor, de un bombazo general, barrer a los hombres del planeta pero, claro, en nombre de «la libertad, la justicia o la democracia» y los niños y jóvenes reciben esta posible sinrazón de la vida, esa posibilidad de que no puedan llegar vivos al «día siguiente». Pero la falta de humanidad radica también en las guerras pequeñas, en las batallas cotidianas de la competencia y el desamor, en la falta de orientación y abandono a los niños en su formación y en sus lecturas, tendentes a edificar en ellos la posibilidad de ser hombres y mujeres, realmente humanos.

Uno de los más caros valores de la poesía de Vallejo, es, sin duda, el calor humano que ha impregnado a sus versos y su discurso poético, asequible y sencillo, puede ser perfectamente asimilado también por jóvenes y niños, por ejemplo, cuando entre otros muchos temas aborda el que se refiere al hambre física:

> Ya nos hemos sentado
> mucho a la mesa, con la amargura de un niño
> que a media noche, llora de hambre, desvelado...
> Y cuándo nos veremos con los demás, al borde
> de una mañana eterna, desayunados todos.
>
> («La cena miserable»)

[4] *Apareció en Lima, en la revista* Apuntes del hombre *en julio de 1951.*

[5] *En «Homenaje internacional a Vallejo» de la revista* Visión del Perú, *Lima, n.° 4, 1969, p. 323.*

Antonio López: *María* (Escultura en madera. 1964)



Yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
y pienso que, si no hubiera nacido,
otro pobre tomara este café!

(«El pan nuestro»)

O, cuando infinitamente enamorado, se confiesa:

Pero yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé qué buen color.
Como un hospitalario, es bueno y triste;
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón.

(«Dios»)

La identificación de Vallejo frente al dolor de los demás es plena, porque el dolor es una constante universal que humaniza y engrandece a quien lo sufre, haciéndolo partícipe y solidario del drama de la vida:

I, desgraciadamente,
el dolor crece en el mundo a cada rato,
crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,
y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
y la condición del martirio, carnívora, voraz,
es el dolor dos veces
...
Jamás, hombres humanos,
hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera,
en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!
Jamás tanto cariño doloroso,
jamás tan cerca arremetió lo lejos,
jamás el fuego nunca
jugó su rol de frío muerto!
Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
más mortal

(«Los nueve monstruos»)

Vallejo quiere significar el dolor como producto de la injusticia, de lo inhumano de los hombres frente al incumplimiento de sus deberes, concretamente, al finalizar «Los nueve monstruos», la apelación al Ministro de Salud, aparece ya con letras mayúsculas y dándole un tono admonitorio con el que también el poeta se compromete y compromete a los demás: «Señor Ministro de Salud; ¿qué hacer? / Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer».[6]

3. La solidaridad

Sin perder de vista la intrínseca belleza de la poesía vallejiana, se debe tener en cuenta también que la literatura para los niños conlleva un carácter didáctico, moralizador y sensibiliza el espíritu infantil fortificándolo para un futuro comportamiento positivo,

[6] *«Señor Ministro de Salud», aparece con mayúsculas en la primera edición corregida por el mismo Vallejo.* Vid. Los heraldos negros, *Lima, 1918 y que vio la luz, realmente, en 1919.*

crítico y creador. Dentro de este contexto, el desarrollo de la solidaridad es otro referente al que apela el gran poeta peruano:

Me viene, hay días, una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza,
al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito,
a la que llora por el que lloraba,
al rey del vino, al esclavo del agua,
al que ocultóse en su ira,
al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi alma.

Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duele la dicha,
remendar a los niños y a los genios.

(«Me viene, hay días...»)

Al estallar la guerra del 36 en España, Vallejo se solidariza con los que sufren, con las mujeres, los niños y establece un claro símbolo de Cristo con el hombre-masa,[7] con el hombre de a pie, con el anónimo que muere por España y aspira a que como en el drama del Calvario cristiano luego de la crucifixión y muerte vendrá una redención conciliadora y buena, que pueda unir a los hombres y devolverles cuanto puede dañar y arrebatar la trágica contienda: «Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!», dice el poeta y quiere devolver la vista a los ciegos y el oído a los sordos, y en su adhesión esperanzadora exclama:

Serán dados los besos que no pudisteis dar!
Sólo la muerte morirá!

Pero, sobre todo, Vallejo adoptará una definitiva solidaridad con la vida y en la aspiración infinita de reparar los daños asumirá la condición de quien, por amor, puede vencer a la muerte. En el poema «Masa» de *España, aparta de mí este cáliz,* ocurre la consumación del que participa de la desgracia ajena, hacia el definitivo triunfo de la vida:

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre, echóse a andar...

(«Masa»)

Este canto a la solidaridad que es «Masa» figura en muchas antologías escolares. No hace mucho un crítico español escribió: «Es siempre una experiencia profunda la lectura de Vallejo, quizá el poeta más avanzado de la lírica contemporánea en lengua castella-

[7] *«España, aparta de mí este cáliz», de Roberto Paoli, en* César Vallejo, *edición de Julio Ortega, Madrid, Taurus, 1981, pp. 347-372.*

na. Nadie como él revolucionó los ritmos poéticos y otorgó a la palabra una dimensión tan *diferente*. Se ha dicho que el equivalente de Vallejo es la música dodecafónica: la comparación sirve, en efecto, para indicar la radical transformación que el genial Cholo introdujo en la poesía hispánica. Quien escribió un poema como «Masa» está destinado a perdurar».[8] En otras palabras es un clásico y un clásico puede ser leído por todos.

4. Las piedras con vida

Un permanente recurso de la literatura para los niños es la animación de los seres inanimados. Vallejo lo hace, de tarde en tarde, con el criterio animista y panteísta de los antiguos peruanos, de los aborígenes de su patria que alcanzaron un alto grado de civilización y deslumbran al mundo por su cultura nacida de la entraña de la tierra:

Las piedras no ofenden; nada
codician. Tan sólo piden
amor a todos, y piden
amor aun a la Nada.

Y si algunas de ellas se
van cabizbajas, o se van
avergonzadas, es que
algo de humano harán...

Mas, no falta quien a alguna
por puro gusto golpee.
Tal, blanca piedra es la luna
que voló de un puntapié...

(«Las piedras»)

El poeta también escribió *La piedra cansada*, una obra de teatro, en la que una mole de piedra es un personaje que se niega a ser parte de una fortaleza. En el poema «Huaco» sus piedras interiores se rebelan: «A veces / en mis piedras se encabritan / los nervios rotos de un extinto puma». En «Telúrica y magnética» toda la naturaleza cobra vida: el suelo es teórico y práctico, los surcos son inteligentes, «los cuaternarios maíces, de opuestos natalicios» tienen pies que se alejan por debajo de la tierra; los campos son humanos e intelectuales, y los climas de tan buenos han sido encontrados «dentro del oro» y las aves «ángeles del corral» y hasta los leños son «cristianos en gracia / al tronco feliz y al tallo competente!». Muchas imágenes que vienen de su infancia afloran en su poesía, incluso algún barco que alguna vez vio alejarse en la caleta marinera de Huanchaco:

Vengo a verte pasar todos los días,
vaporcito encantado siempre lejos...
Tus ojos son dos rubios capitanes;
tu labio es un brevísimo pañuelo
rojo que ondea en un adiós de sangre!

(«Bordas de hielo»)

[8] *En* ABC, literario, *Madrid, 30 de enero de 1988, p. XV.*

También la naturaleza se personifica y «azulea el camino, ladra el río», y:

el viento reza en los ramajes yertos

llantos de quenas tímidos, inciertos,
suspiro una congoja,
al ver que en la penumbra gualda y roja
llora un trágico azul de idilios muertos

(«Aldeana»)

Esta naturalización de los seres inanimados, con imágenes sencillas pero de gran belleza, impregnan la poesía vallejiana de una transparente coloquialidad haciendo más fácil y comprensible su lectura.

5. La nostalgia del hogar

Por donde quiera que vaya, César Vallejo añora el hogar. Los recuerdos familiares asaltan su memoria y surgen las figuras de sus padres con serena majestad:

Mi padre duerme. Su semblante augusto
figura un apacible corazón;
está ahora tan dulce...
si hay algo en él de amargo, seré yo.
...
Y mi madre pasea allá en los huertos,
saboreando un sabor ya sin sabor.
Está ahora tan suave,
tan ala, tan salida, tan amor.

(«Los pasos lejanos»)

Sus progenitores se transfiguran en «dos viejos caminos blancos, curvos. / Por ellos va mi corazón a pie». Rememora a su hermano Miguel, el poyo de la casa, donde posiblemente la madre alumbró al hermano mayor, y los juegos infantiles y la muerte de su «gemelo corazón» una noche de agosto con las primeras luces del amanecer. «Enereida», que podría ser algo así como la nostalgia familiar en algún enero ya lejano, es un poema dedicado a la semblanza patriarcal del padre que, aun en la poesía hermética de *Trilce,* reaparecerá:

He almorzado solo ahora, y no he tenido

madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,

ni padre que, en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido

(XXVIII)

La imagen de que la casa paterna está viva siempre porque algún día alguien la habitó y muestra a un Vallejo que no ha perdido la fe en la reconstrucción de la arcadia familiar. Pueden haberse ido todos pero el espíritu de los que habitaron esa casa permanece allí y en el recuerdo, en la emocionada evocación de los días felices: «—No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio,

yacen despoblados. Nadie queda, pues que todos han partido. // Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Unicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado» escribe en «No vive ya nadie» de *Poemas en prosa.*

Simbólica y coloquial, la típica nostalgia vallejiana está presente en buena parte de su poesía enraizada en el espacio maravilloso, humano y solidario del hogar y de la infancia.

6. Vallejo como lectura para niños

Desde su aparición, *Los heraldos negros,* se convierte en un poemario de lectura juvenil, aunque limitada y más o menos personal. Las revistas *Amauta* de Mariátegui y *Colónida* de Abraham Valdelomar difunden los valores de poesía de Vallejo y hacia la década de los 30 empieza a ser recogida en algunos textos escolares. Entre los años 40 y 50, se consolida en antologías y en los manuales estudiantiles de lengua y literatura. En el primer número de la revista *Apuntes del hombre,* en julio de 1951, se publica por primera vez *Paco Yunque* y muy pronto es recogido en la casi totalidad de libros para estudiantes de primaria y los primeros años de la secundaria.

Por los años 60, Vallejo cobra un éxito desbordante en Hispanoamérica, sus poemas son una especie de Biblia para los lectores de todas las edades y, en la actualidad, aparecen en antologías para niños y jóvenes y en los textos escolares, especialmente, de México, Nicaragua, Colombia, Cuba, Ecuador, Chile, Bolivia y Perú.

Paco Yunque escrito en Madrid y para ser publicado en esta ciudad, aparecerá primero en la edición barcelonesa de las *Obras completas* de César Vallejo a cargo de la viuda del poeta que publicó la Editorial Laia, en nueve tomos, en 1976. Dos años más tarde aparecerá *Paco Yunque* en edición autónoma para niños, con dibujos de Carlos Jiménez y bajo el mismo sello editorial. En 1984 en la colección «Letras del exilio» dirigida por el poeta boliviano Pedro Shimose para la Editorial Plaza y Janés, también de Barcelona, integra un solo volumen con la novela *El tungsteno* y, finalmente, ahora coincidiendo con este 50 aniversario de Vallejo, sale *Paco Yunque* en Madrid en la colección «Alba y Mayo» de la Editorial de la Torre, en el volumen *César Vallejo para niños,* con prólogo, estudio y notas del narrador y crítico Carlos Villanes Cairo, que es, hasta donde sepamos, la primera vez que se presenta al gran poeta peruano en edición exclusiva de sus versos y el relato mencionado para niños y jóvenes.

Isabel Córdova Rosas

César Vallejo, traductor

Mil novecientos treinta, un día de diciembre y en París: César Vallejo acudía con cuatro amigos a la estación del Quai D'Orsay para despedir a un sindicalista peruano que se disponía a emprender viaje de regreso a su lejano país tras haber asistido a un congreso celebrado en Moscú. La conversación, sometida al ritmo alterado de los encargos y las ocurrencias de última hora, discurría animadamente.

Y enfrascado se hallaba el grupo en los trámites propios de cualquier despedida entre amigos que, en el mejor de los casos, tardarán mucho tiempo en volver a juntarse, cuando a uno de sus integrantes le cayó encima del hombro la mano de un hombre que dijo: *Policía,* pidiéndoles a continuación de malos modos que se identificasen.

¿Qué había sucedido?

Pues que el ánimo desvelado del agente albergó la sospecha de que nada bueno podía resultar de aquel cónclave entre gentes con cara de indios y hablar español.

César Vallejo, visiblemente molesto, le pidió las oportunas aclaraciones, esgrimiendo su condición de periodista.

Oportunas, claro está, a su equivocado entender, pero no al de los representantes del orden, irritados ante tamaña insolencia. En fin: de momento, a comisaría, para charlar un rato; y luego, como inesperada consecuencia, tres órdenes de expulsión, respectivamente dictadas contra César Vallejo, Juan Luis Velázquez y Armando Bazán, escritor este último destinado a no pasar después desapercibido en los inquietos ambientes de la joven intelectualidad revolucionaria española de los años republicanos.[1] Para salir del país, tenían de plazo setenta y dos horas. Improrrogables, les advirtieron.

Y así, amablemente empujados, cruzaron los Pirineos, dirigiéndose de inmediato a Madrid, ciudad ya bastante familiar para Vallejo, quien a partir de octubre del veinticinco solía visitarla cada dos meses. ¿El motivo? De lo más prosaico: gracias a las gestiones de su magnífico amigo Pablo Abril de Vivero, diplomático de profesión, la lotería del Estado le tocó en forma de beca, por importe de trescientas treinta pesetas mensuales, so pretexto de unos estudios universitarios que el poeta nunca intentó ni siquiera cursar. Ahora bien, el hecho de renunciar a la ciencia no implicaba, por supuesto, el de hacer lo mismo con el dinero, unas parcas pesetas que a él le resultaban de todo punto indispensables para sobrevivir con infinita modestia. De ahí sus viajes de ida y vuelta cada dos meses. El administrador, obcecado en no pagarle por delegación, tenía la culpa.

[1] *Colaboró en la prensa de izquierdas, particularmente en la comunista, fue redactor de* Nueva Cultura *(Valencia) y, prolongando sus actividades durante la guerra, publicó —por citar un ejemplo— en* El Mono Azul. *Prologado por I. Ehremburg, en 1935 sacó un ensayo* contra *Unamuno que no carece de interés a pesar de su dogmatismo* (Unamuno y el marxismo. *Madrid, Pueyo, 1935).*

En esta ocasión, sin embargo, el retorno a París era imposible. En el difícil, por ocupado, panorama literario español de aquellos años quedó Vallejo obligado, al menos de momento, a forjarse un hueco, pues carecía de recursos materiales y, para ganarse la vida, sólo le quedaba el de escribir.

¿Puntos de apoyo? Las amistades de Pablo Abril de Vivero, a la sazón trasladado a España, y Juan Larrea, extendidas a sus respectivos círculos de amigos, en especial a los de Larrea, donde Vallejo forjó entrañables relaciones con Gerardo Diego y José Bergamín. Además, sus camaradas comunistas le pusieron en contacto con Rafael Giménez Siles, director de la célebre Editorial Cénit, una de las empresas más trascendentes de aquella etapa,[2] para la cual —enseguida lo comprobaremos— haría los trabajos que motivan el núcleo de estas notas. Pero con objeto de aclarar su situación, creo conveniente repasar antes, aunque sea con brevedad, el cara y cruz de sus publicaciones en España. Mucha cruz, por supuesto, más de la que a primera vista parece; y poca cara, menos de la que cabría deducir a partir de una escueta lista sin explicar de sus títulos. Vamos por partes.

Donde una cosa parece...

En *Bolívar,* la excelente revista de Pablo Abril de Vivero (Madrid), Vallejo venía publicando desde el primer número, correspondiente al 1 de febrero de 1930, una serie de reportajes a propósito de su visión y experiencias de la Unión Soviética. Sus crónicas despertaron notable interés, y pues el tema estaba entonces de máxima actualidad en España, como demostraba —entre otros— el éxito alcanzado por Diego Hidalgo con una obra bastante superficial aunque muy oportuna, *Un notario español en Rusia,*[3] una marca nueva pero ya de prestigio, Ediciones Ulises,[4] se dirigió a él para solicitarle un libro con sus impresiones.

Rusia en 1931, terminado de imprimir en julio, rebasó con creces las mejores expectativas del autor y los editores. Recomendado por la Asociación del Mejor Libro del Mes, en cuyo comité de selección figuraban escritores tan considerados como Azorín, Ramón Pérez de Ayala o Enrique Díez-Canedo, antes de finales de año se habían agotado tres ediciones casi consecutivas.

Entusiasmado, pero exagerando, César Vallejo hablaba del segundo best-seller de aquellos años, situándolo inmediatamente detrás de *Sin novedad en el frente* de Erich

[2] Fundada en 1928 por Rafael Giménez Siles, apoyado en principio por Juan Andrade y Graco Marsá, enseguida desvinculados de sus actividades, su primer libro, que significó la aparición de Sender, llevaba un prólogo apócrifo de Valle-Inclán, que se prestó encantado a firmarlo porque quería apoyar de manera pública los propósitos renovadores de Cénit. En total, publicó bastante más de doscientos libros, contándose entre ellos las obras fundamentales de los clásicos del marxismo, en ediciones preparadas o supervisadas por Wenceslao Roces, más títulos y autores de fundamental importancia en el panorama de la literatura contemporánea (Piscator, Hermann Hesse, Upton Sinclair, etc.).

[3] Madrid, Cénit, 1929. La segunda edición también es del veintinueve y la tercera del siguiente año; la cuarta salió antes de 1935.

[4] Integran su catálogo, con más de sesenta obras, autores como Jean Cocteau, Blair Niles, Ramón Gómez de la Serna, Blaise Cendrars, Ehremburg, García Lorca, Jules Renerd, Víctor Serge, Rosa Chacel, Corpus Barga, Benjamín Jarnés y Francisco Ayala, entre otros.

María Remarque, publicado en 1929 por la Editorial España y cuyas ventas ya rebasaban la en aquellos tiempos increíble frontera de los cien mil ejemplares. Ahora bien, exagerase poco o mucho Vallejo, best-seller cuarto o si se quiere sexto, no cabe duda de que el libro constituyó negocio.

Y ese mismo mes de julio, pisándole los talones una obra a la otra, Plutarco puso en los escaparates de las librerías[5] la primera edición española del asombroso *Trilce,* enriquecida por un prólogo de José Bergamín y un poema de Gerardo Diego, textos ambos clarividentes y en numerosas ocasiones reproducidos luego.

No ya en prestigio, sino incluso materialmente, César Vallejo tenía motivos sobrados para sentirse satisfecho si volvía la vista atrás: Plutarco le abonó mil quinientas pesetas por los derechos de autor, pagándoselas por adelantado; en Perú, a la hora de imprimir la edición original, en 1922, él se vio en la necesidad de costear todos los gastos, lujo que pudo permitirse gracias al dinero obtenido al ganar un concurso de cuentos.[6]

Para redondear las cosas, el poeta tuvo ocasión de añadir una novela a su lista de obras publicadas: *El tungsteno,* impresionante relato sobre la explotación de los indios peruanos reelaborado a partir de varios apuntes inéditos de *Código Civil* y un capítulo, «Sabiduría», dado a conocer desde las páginas de la revista *Amauta.* Incluida por Cénit, la ya citada editorial de Giménez Siles, en una de sus mejores colecciones de narrativa, «La Novela Proletaria», salió al lado de *Un patriota cien por cien* de Upton Sinclair, *Orden Público* de Ramón J. Sender, *El cemento* de Fedor Gladkov y *Sobre el Don apacible* de Mijail Cholokhov, entre otras. La tirada del libro oscilaría entre tres y cinco mil ejemplares, porque tales eran los márgenes de la serie, vendiéndose a cinco pesetas, el precio entonces habitual para las obras de unas doscientas páginas.

Hasta aquí el lado positivo. Hace falta visitar ahora el cuarto oscuro, donde las perspectivas, al acercarse, ennegrecen hasta negar las aparentes evidencias. Porque, como suele acontecer tantas veces, una cosa parece...

Pero otra es

Lo de *Bolívar,* para empezar por el principio, no pudo ser más inoportuno. ¡Paradojas de la infortunada vida de Vallejo! Llegaba él a Madrid para quedarse, salía el último número de la revista (diciembre-enero 1931), que le daba así la malvenida desapareciendo. Lo cual hacía, eso sí, cargada de firmas ilustres: Unamuno, Pablo Neruda, Rafael Alberti... *Bolívar,* pues, cesaba de publicarse cuando él más necesitaba de su presencia.

Su legado, no obstante, parecía todo menos malo: ahí quedaba la popularidad de sus crónicas, renovada y aun superada con *Rusia en 1931;* millares de volúmenes vendidos. En efecto, la herencia era buena, pero buena, claro, para quien la cobrase, que no fue el caso del autor, *ninguneado* por unos editores abocados a la quiebra a causa

[5] *Aunque en la cubierta figure la referencia de la CIAP, el libro fue editado por Plutarco. La CIAP únicamente se encargó de distribuirlo.*

[6] *El cuento fue «Más allá de la vida y la muerte», publicado en junio por la revista* Variedades *(Perú) desde donde años antes los versos de Vallejo habían sido censurados con extremada dureza.*

de su inconsciente falta de planificación empresarial.[7] Recurrió a la mediación de amigos comunes. Se lamentó, protestó y pleiteó Vallejo; si acaso, le serviría de consuelo. Sin recursos, padeciendo necesidades, casi sumido en la pobreza, sus cartas se llenaron de lamentos:

El otro servicio —solicitaba angustiado a Gerardo Diego—, es acercarse a la editorial Ulises... y decirle al gerente... que me haga el favor de enviarme inmediatamente una liquidación de las ventas de *Rusia en 1931,* así como el saldo que, por concepto de estas ventas, haya a mi favor. Dígales que les he escrito varias veces y les he telegrafiado, reclamándoles este pago y no me contestan nunca. Dígales también que no recibo ni una perra gorda... y que en última carta me decían que ellos tenían un saldo a mi favor y me prometían pagarme pronto.

El *pronto* del plazo nunca llegaba, se dilataba siempre, pero las necesidades cotidianas no disminuían por eso. En enero del año siguiente, todo continuaba igual, o sea, peor:

Voy a pedirle, Gerardo, un favor —le insistía—. Me tiene Ud. crucificado en Madrid, sin poder moverme, ni yo ni mi mujer... Aquí espero día a día el resultado del proceso contra Ulises y tarda desesperadamente en producirse. Me hace falta en estos momentos una suma para salir de esta *impasse* angustiosa en que me encuentro y le ruego me haga el favor de proporcionarme mil pesetas, prestadas...

Ni procesos ni rogativas, Ulises, en la realidad ya quebrada, constituía una suerte de pozo sin fondo para sus misivas. Vallejo, que nada tenía, estaba derrochando su capital en sellos. Recibía a cambio promesas de cumplimiento imposible:

¿Ha visto usted de nuevo a Lorenzo? —preguntaba a su solícito amigo en abril del treinta y dos—, me escribió hace poco, diciéndome que todavía no le era posible pagar nada y que lo haría probablemente en Mayo.

Pero es que aparte de no beneficiarse económicamente, la fortuna del libro le salió cara. Estimulado por la halagüeña perspectiva de tan favorable aceptación, Vallejo se lanzó a escribir una especie de continuación, *Rusia ante el segundo Plan Quinquenal.* Trabajando con intensidad, la obra estuvo enseguida lista.

Entonces sucedió lo inesperado: uno tras otro, invariablemente, diversos editores le devolvieron el manuscrito. Ninguno ponía en duda lo elevado de su interés, pero todos le decían no.

¿Por qué?

La (sin)razón no puede ser más desgraciada: el mercado, venían a explicarle los hombres de empresa, comenzaba a mostrarse saturado y, por si fuese poco, la quiebra de Ulises, consecuencia a su vez de la suspensión de pagos de la CIAP, había sembrado las calles de la ciudad con carritos repletos de volúmenes saldados a bajísimo precio.

[7] *Ulises, cómodamente acogida al sistema de distribución en exclusiva de la en apariencia poderosísima Compañía Ibero Americana de Publicaciones (CIAP), empresa literariamente dirigida por Pedro Sainz Rodríguez y sostenida merced al apoyo financiero de la Banca Bauer (filial en España de la Rotschildt), entró en proceso de quiebra cuando ésta presentó suspensión de pagos (verano de 1931) a causa de unas desdichadas operaciones especulativas de la citada Banca. Aquel contratiempo, de desastrosos efectos encadenados, provocó una crisis de largo alcance en el panorama editorial español, dejando en pésima situación económica a numerosos autores (más de cien habían contratado la exclusiva de su producción con la CIAP, que les daba un sueldo mensual fijo).*

Y en aquellos carritos no faltaban ejemplares de *Rusia en 1931*. Así pues, el baratillo de marras disuadía a los editores de poner en circulación, a precio normal, otra obra del mismo autor e idéntico tema, de manera que un trabajo sin cobrar cercenaba de raíz las posibilidades del siguiente. Tarea ardua se me representa la de dar con una peripecia más desgraciada.

Y lo peor del asunto fue que, lejos de constituir un incidente aislado, hizo costumbre, o poco menos; a saber: *Paco Yunque,* cuento escrito por encargo específico de un editor, resultó rechazado al ser considerado «demasiado triste». La cascada de negativas alcanzó un ritmo imparable:

¿Qué trabaja Ud. ahora? —preguntaba en enero de 1932 a Gerardo Diego—. Yo, nada. ¿A qué escribir, si no hay editores? No hay más que escribir y guardar los manuscritos con cerrojo

En la misma carta, escasas líneas antes, subrayaba la buena voluntad de Federico García Lorca, cordial acompañante suyo en un desalentador peregrinaje en busca de empresario para sus obras teatrales. En vista de los repetidos nones, Lorca, estudiando una de sus comedias, le planteó la conveniencia de corregir algunos pasajes. «Yo no sirvo para hacer cosas para el público, está visto», reflexionó Vallejo. «Sólo la necesidad económica me obliga a ello».

El editor Manuel Aguilar le devolvió una colección de piezas cortas. Y diversos grupos renunciaron a montarlas por considerar que se trataba de obras excesivamente *violentas.* Al intentar entreabrirlas, las puertas del teatro se le cerraron del todo.

Pero no sólo las del teatro, porque la negativa se extendió a *El arte y la revolución,* una recopilación de ensayos. «¿A qué escribir?», se cuestionaba con muy comprensibles motivos.

Trilce, aislado, despertó el entusiasmo de la minoría más selecta. Literaria y humanamente aquello le resultaría gratificante, pero eso no restaba dureza a la lucha cotidiana por la vida.

El periodismo a destajo, repartido entre corresponsalías de publicaciones hispanoamericanas que en general no le pagaban o lo hacían mal aparte de tarde y colaboraciones esporádicas en diarios o revistas españolas *(Estampa, La Voz, Ahora),* representó su débil tabla de salvación. Una tabla tan débil e insegura que necesitó del ocasional refuerzo de las traducciones, aspecto usualmente ignorado o liquidado con leves alusiones cuando se analiza su trayectoria. No se trata, desde luego, de un aspecto esencial en la vida o en la obra de Vallejo, aunque eso tampoco justifica que apenas se le dedique atención.

Las traducciones

Como antecedente de la —digámoslo así— etapa española, existe una traducción efectuada en París a mediados de la década de los veinte. Vallejo tradujo entonces desde el francés un libro mediocre, si acaso de valor puntual, del general Mangin, alto mando de las tropas coloniales que alcanzó especial relevancia en el frente occidental a lo largo de la I Guerra Mundial y acababa de fallecer (1866-1925), circunstancia decisiva —supongo— para los editores repentinemente interesados por su obra, porque de

sobra se sabe que la muerte constituye en nuestros países, cuando de libros se trata, sólida garantía comercial.

Traducido por Vallejo «a bajo precio», inconveniente del cual intentaría resarcirse luego al esgrimir su trabajo ante el gobierno peruano en abono de una petición de ayuda, su versión de *Autour du Continent Latin* es un trabajo de compromiso, llevado a cabo con corrección y, obviamente, sin entusiasmo. Difícilmente hubiese podido ser de otra manera, porque la obra tampoco se prestaba a más.

En cuanto a las dos traducciones de esta inicial etapa en España, realizadas ambas para Cénit por expreso encargo de Rafael Giménez Siles, se impone aclarar desde el principio que ofrecen notoria desigualdad. La cual en buena parte responde a las características concretas de cada una de las dos obras: *Rue sans nom* de Marcel Aymé y *Élévation* de Henri Barbusse.

Hombre polifacético, autodidacta e inconformista, Marcel Aymé, escritor dotado de gran capacidad descriptiva y especial sentido para la recreación de ambientes, tipos y registros idiomáticos populares, construyó en su novela una historia sencilla, cargada al comienzo de misterio aunque precipitada e incoherentemente resuelta, de lectura amena y agradable pasar, sin pretensiones. Cualidades, si se quiere, en abstracto poco importantes, mas dicha valoración cambia —creo yo— cuando de la ligereza de su tono se pasa de golpe a las embarulladas elevaciones de Barbusse, novelista a la sazón canonizado en los medios revolucionarios internacionales, donde gozaba de una suerte de bula (no faltaron lúcidas voces de discrepancia) en calidad de *padre* del antibelicismo, motivo cuya popularización respondía al innegable desastre de la I Gran Guerra y la temida certeza de que el resultado de la II, ya presentida, minimizaría sus peores horrores, superándolos con creces.

La calle sin nombre salió en el mismo año que *El tungsteno,* y en la misma colección, «La Novela Proletaria», mientras *Elevación,* también impresa en el treinta y uno, sería incluida en una serie distinta, «Novelistas Nuevos», la más nutrida (si la memoria no me juega una mala pasada) de cuantas Cénit llegó a lanzar, digna además de recuerdo porque a través de ella se incorporaron al panorama de nuestra lengua obras y autores contemporáneos de señalada importancia; por ejemplo: *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, *Demián* y *El lobo estepario* de Hermann Hesse, varios títulos de Lewis Sinclair y *El secreto de los rayos infrarrojos* de Alexis Tolstoi. Las dos obras que ahora nos ocupan, *La calle sin nombre* y *Elevación,* recibieron una acogida bastante discreta, y de hecho, al estallar la guerra, o sea, cinco años después de haber sido puestas en circulación, seguían disponibles ejemplares de aquellas tiradas.

Los críticos del momento, con excepción de los apasionados de Barbusse, que no renunciaron a jalear su obra, tampoco manifestaron ningún entusiasmo y, según mis datos, nadie reparó en las traducciones hasta el extremo de expresar un juicio. Y conviene aclarar que, enfrentadas a los perniciosos hábitos anteriores (aquellas versiones, como lamentó Antonio Machado, de novelas rusas pasadas al castellano desde el francés, en versiones a su vez trasladadas del inglés, idioma al cual llegaban procedentes del alemán), las editoriales *de avanzada,* incluidas Cénit y Ulises, cuidaron mucho ese particular.

Si se repara en Cénit, enseguida se caerá en la cuenta de que su relación de traductores abunda en nombres de escritores de probada capacidad: Manuel Azaña, José María Quiroga Pla o Wenceslao Roces, director éste de la crucial «Biblioteca Carlos Marx» y sus series complementarias («Documentos de comunismo», «Cuadernos mensuales de documentación política y social», «Cuadernos de cultura proletaria», etc.), especializado en el alemán.

Y si la atención se vuelve hacia Ulises, entonces se confirma la impresión apuntada, pues no en vano era Julio Gómez de la Serna, profesional cualificadísimo, quien allí controlaba directamente el apartado de las traducciones, siendo algunas de las suyas en verdad modélicas, apreciación corroborada por sus reiteradas reimpresiones a través de los años en todos los rincones del idioma.

Bien, anotado todo esto, procede la siguiente pregunta: ¿cómo traducía Vallejo? ¿Se permitía licencias o, por el contrario, se pegaba al original? Entremos en el asunto, pero no sin advertir antes que en apéndice se reproduce, en su versión doble y por supuesto íntegra, uno de los capítulos menos extensos (a este factor, en exclusiva, ha respondido la selección) de la citada novela de Marcel Aymé, cuya lectura comparada, en una primera y nada exhaustiva aproximación, me ha llevado a apreciar los siguientes rasgos:

Primero, y fundamental: Vallejo asumió concienzudamente la tarea, haciendo todo lo posible por ofrecer al lector una versión pulcra y amena, usando para lograrlo los registros más usuales del español culto, esto es, descartando casi por completo el empleo de peruanismos o cualesquiera otra peculiaridad localista, injertados de manera natural en su lenguaje poético, y adoptando siempre, por lo demás, criterios destinados a evitar ambigüedades y facilitar la instantánea comprensión del texto.

Aymé, por ejemplo, elude hasta el abuso las repeticiones de los nombres propios, lo cual en caso de una lectura rápida de vez en cuando obliga a retroceder con objeto de restablecer el sentido preciso. Vallejo, sistemáticamente, deshace de raíz la incertidumbre al rectificar el original añadiendo los nombres concretos o alusiones de malinterpretación imposible; por ejemplo:

> L'eau fraîche ranima la jeune fille; ella passa la main sur son front, ouvrit les yeux, et eut une brusque détente musculaire, un mouvement d'instinctive défense. Méhoul, qui s'était retiré avez Manu vers le fourneau, ricanait:
>
> — Vingt Dieux, si elle gigote...
>
> Il n'avait pas besoin de se gêner, il pouvait rire au nez de la fille de Finocle. Manu épiait les bruits de la maison, tremblant de voir surgir à Finocle.
>
> El agua fresca reanimó *a Noa.* Se pasó la mano por la frente, abrió los ojos y dio un brusco estirón muscular, una especie...
>
> ...
>
> *Mehoul* no tenía por qué incomodarse. Podía reírsele en las narices a la hija de Finocle, mientras Manú espiaba los ruidos de la casa, temblando de ver surgir de pronto *al padre de Noa...*
>
> (Cap. VIII)

De todas maneras, en relación a cuanto acabo de señalar a propósito de la ausencia de peruanismos u otros rasgos localistas, conviene llamar la atención sobre el hecho, subrayado por varios estudiosos de su obra, de que estos recursos son en él casi privativos de la poesía, empleándolos en comparación bastante poco al escribir en prosa, sea de creación o ensayística.

El habla santiaguina (de Santiago de Chuco), tal vez una de las claves de la consustancialidad telúrica de su castellano en verso, tan sonoro, no tiene, cuando la incrusta en sus narraciones, similar carga de profundidad ni parece emanar de un sentimiento espontáneamente y con natural autenticidad transformado en expresión literaria. *El Tungsteno,* a mi juicio una buena novela, ejemplifica bien tales limitaciones.

Vallejo, a fin de cuentas poeta, se muestra en prosa mucho más cauto que en verso, donde su sentido creador afloraba con absoluta plenitud. Y esta prudencia se advierte incluso cuando traduce, en especial al enfrentarse con palabras de argot o expresiones *fuertes,* cuyos matices traslada al español a partir de un criterio cambiante, intensificándolo unas veces pero atenuándolo en otras, la mayoría, como sucede en este caso:

— Tu ne peux pas? dis que c'est pour m'emmerder que tu veux rester ici, pour le plaisir de me sentir malheureux, de te payer ma tête avez ta garce de Noa....

Entre las varias ecepciones de *garce,* Vallejo se inclina por la más suave: tonta. Y *amolarme* por *enmerder* también resulta, cuando menos, de dudosa fidelidad. Aquí está su versión:

¿Que no puedes? Declara más bien que es sólo por amolarme por lo que no te quieres ir, por el gusto de verme fastidiado y de burlarte de mí con la tonta de Noa...

(Cap. VI)

El novelista francés, pocos años antes —por cierto— distinguido con el Premio Théóphraste Renaudot (1929), presenta, al menos en este libro, cierta tendencia —tampoco demasiado exagerada— a construir frases arborescentes, con innecesario exceso de partículas y comas, lo cual llega a ocasionar desajustes estructurales en la caracterización de algunos personajes, que revelan de repente capacidades argumentales en flagrante contradicción con la imagen mantenida a lo largo de la obra. Optando por simplificar la puntuación, Vallejo alcanza dos objetivos: más sencilla y ordenada la estructura de las frases, en ocasiones *devuelve* plena verosimilitud interna a determinados fragmentos. Consciente de que traducir implica mucho más que alinear palabras de significado equivalente a las del original, no lo hace preocupado por el diccionario, o mejor aún, no lo hace sólo preocupado por las palabras, sino también por trasladar el ritmo de un idioma a otro, es decir, traduce a partir de su propia e irrenunciable condición de escritor, buscando que *le suenen* las frases. He aquí algunos ejemplos, a mi entender elocuentes:

Ma pauvre demoiselle, ca n'est pas bien beau, chez nous. Bien sûr que c'est de ma faute, mais j'ai du mal aussi, allez, avec un homme et un fils qui sont feignants que c'est un malheur.

Pobre señorita, perdone usted la casa. Claro está que yo tengo la culpa. Pero imagínese que me veo apurada con un hombre y un hijo perezoso como ellos solos.

(Cap. III)

Entre cinq et six heures du matin, la rue bruissait de voix mornes et de semelles trainées; les hommes sortaient des maisons, engourdis de chaleur, pour arriver dans les usines du lointain à l'heure ou le jour se léverait...

Entre cinco y seis de la mañana, la calle se llenaba de voces taciturnas y de un ruido de suelas arrastradas. Los hombres salían de sus casas, embotados todavía por la fatiga, para ir a las distantes fábricas, al alborear el día.

(Cap. II)

Un frisson d'enthousiasme courut dans l'auditoire, des exclamations jaillissaient de toutes les poitrines, el y eut une mêlée de cris furieux, puis le tumulte se disciplina, devint plus fort. L'attention se fixait sur quelques phrases qu'on entonnait à plein gosier.

Un estremecimiento de entusiasmo corrió por la muchedumbre. De todos los pechos partían exclamaciones estentóreas. Luego, el tumulto disciplinóse y acrecentó su fuerza. La atención general retuvo unas cuantas frases que todos entonaban a grito herido.

(Cap. VIII)

Sin embargo, en otras ocasiones prefiere fundir dos párrafos en uno, rectificando así lo que considera una división errónea o suceptible de causar equívocos al imponer al lector pausas que el ritmo narrativo rechaza. Aduciré una muestra:

Le jour même, l'aventure de Johannieu était connue de toute la rue. En quittant les deux femmes, Johannieu n'avait pu garder toute sa joie pour lui. Il était rentré a son domicile avec un visage de gloire, et sa femme, partagée entre l'orgueil et l'indignation, avait entendu dans le détail toute l'histoire de la bouteille de champagne.

L'attitude de Noa, son sourire, ses paroles prirent un sens décisif. Louise Johannieu se hata d'ébruiter l'événement, en multiplia le récit pendant toute la journée et ne rencontra pas une personne qu'elle n'entreprit aussitôt sur le ton de la confidence. Son discours, les prémisses et les conclusions avaient été fixés une fois pour toutes, si bien qu'une version unique courut du bout de la fontaine au coin des gueux.

(Cap. VI)

Como enseguida se advertirá, César Vallejo introduce multitud de pequeñas transformaciones: quita y pone nombres; en lugar de traducir literalmente, prefiere a veces palabras con un matiz que acentúa las situaciones; simplifica los tiempos verbales (n'avait pu, no pudo; etc.); reordena algunas frases; y en resumen, confiere agilidad e infunde sentido literario auténtico a su versión. Son multitud de pequeños detalles que responden a dos intenciones: fidelidad al original, naturalidad a su trabajo. Comprobémoslo:

Aquel mismo día, la aventura de Johanieu fue del dominio público en la calle. Al alejarse de las dos mujeres, no pudo el hombre guardar su alegría para sí solo. Volvió a su domicilio con cara de gloria, y su mujer, poseída, a la vez, de orgullo e indignación, oyó de boca de Johanieu toda la historia de la botella de champaña. A los ojos de Luisa Johanieu, la actitud de Noa, su sonrisa y sus palabras, tenían un sentido decisivo. Durante toda la tarde, se ocupó la mujer en propagar el acontecimiento a diestro y siniestro. No hubo persona que encontrase aquel día, a quien no contase inmediatamente lo ocurrido. Su discurso, premisas y conclusiones, fueron establecidos de una vez por todas, y lo fueron tan bien, que una versión única corrió de la esquina de la *Fuente* a la esquina de los *descamisados*.

La traducción, no obstante, también contiene algunos errores notables. No podía ser de otro modo. La vida de Vallejo, sometida a continuados acosos, abundó en momentos propicios al desaliento e, inevitablemente, trabajaría entonces con desganada precipitación en las traducciones. De hecho, algunos fragmentos, contadas frases, aparecen trazadas de cualquier modo. Son pocas, pero son. Sirva esta muestra, correspondiente al final del segundo capítulo:

Je me fous de tes histoires, tu peux les garder pour toi. Ce n'était pas la peine de me mettre en retard pour mon pansement.

Basta de historias. Puedes guardártelas para ti. No valía le pena de quedarme para llegar tarde a que me hagan la cura.

En definitiva, al margen de explicables momentos de precipitación, se trata de un trabajo realizado con sobrada dignidad y rigor, respetuoso con el original pero sabiendo infundir al resultado el ritmo vivo del segundo idioma. Para expresarlo con una frase hecha, Vallejo, en cuanto traductor, no *traicionó* a Marcel Aymé, pero tampoco hizo pagar las consecuencias a su lengua, que tantas veces suena a jerga artificial o tartamudesco guirigay cuando hay traducción por medio. Una revisión profunda de sus versiones, en especial de *La calle sin nombre,* tal vez revelase algunos de los mecanismos más arraigados de su *técnica* literaria. El empeño merecería, y mucho, la pena.

Gonzalo Santonja

La calle sin nombre

Versión original

III

Le dimanche matin, un taxi automobile entra dans la rue par le bout de la fontaine. Cruseo, adossé à la maison qui faisait face à celle des trois vieux, l'aperçut le premier.

Au terme d'un débat, et sa conviction faite que les plus violentes injures n'entameraint pas le calme de Mânu, Cruseo s'était résigné à lui acheter son secret. Il s'engageait à fracasser une mâchoire encore anonyme, sous la foi d'un serment garanti par une lourde montre en argent qu'il abandonnait à Mânu jusqu'a exécution du contrat. Le lendemain à midi, armant l'un de ses compagnons d'un dur manche de pioche, il était allé réclamer la fille aux troix vieux tremblants de frayeur et de bonne volonté.

Le retour de la Jimbre au domicile de Cruseo s'était accompli avec une certaine solennité. Toute la rue, hilare, en avait apprécié l'ordonnance. Ses cottes troussées haut, la pécheresse marchait d'un pas vif, poussée à grands coups de pied par son amant qui lui donnait du manche de pioche en criant qu'elle était une chienne, une fille souillée de vermine et que tous les démons d'enfer avaient inspiré un porc pour qu'il eût commerce avez sa garce de mère.

Soupçonnant que la Jimbre pouvait bien être froissée d'allégations aussi graves, Cruseo prit l'habitude, lorsqu'il s'absenta, de l'enfermer à double tour. Ses absences étaient d'une heure ou deux chaque matin, nécessitées par les soins qu'il fallait à sa main blessée. Au retour de la clinique, il ne manquait pas à faire une station d'un quart d'heure devant la maison des trois vieux qu'il injuriait avez discernement. Toutes portes closes et volets tirés, les trois vieux se gardaient de riposter, épouvantés et friands à la fois de ces apostrophes de haine dont l'obscénité infiniment ingénieuse cinglait leurs ardeurs séniles.

Le taxi passa devant Cruseo comme il terminait sa harangue en formant le voeu que le sexe du diable éclatât dans les intestins de ces trois boucs moribonds. La voiture allait doucement, à cause de la boue épaisse qui l'empêchait. Cruseo, qui regagnait sa chambre, l'eut bientôt dépassée. Il marchait très vite, encore échauffé par son éloquence, et, songeant à des traits heureux qui lui avaient échappé dans l'instant d'avant, il était assez absorbé pour que cet équipage automobile n'éveillât point sa curiosité. Il était en face de chez Minche lorsque le taxi s'arrêta sous les fenêtres de Méhoul. Cruseo jeta un regard par-dessus son épaule, vit descendre un inconnu, et se hâta vers le coin des gueux. En arrivant chez lui, il eut l'étonnement de voir la porte entre-bâillée et le sens de cette porte ouverte lui parut assez évident pour qu'il ne cherchât point sa prisonnière sous le lit où elle était justement. Après avoir constaté que la serrure avait été dévissée de l'intérieur, Cruseo jura d'importance, ameuta tous les Italiens de la rue et dit qu'il fallait que cette fille se fût enfuie sous le manteau du diable pour avoir quitté la maison sans que nul ne l'eût aperçue. Il ne douta point de la retrouver dans la maison des trois vieux, et, entraînant derrière lui tous ses compagnons, partir d'un galop furieux pour le bout de la fontaine.

Sous le lit, la Jimbre écouta décroîte les hurlements de la bande. Jugeant le moment propice, elle quitta sa cachette et gagna tranquillement la rue. A quatre cents mètres de là, Cruseo et ses hommes menaient grand tapage à la porte des trois vieux qui s'étaient heureusement barricadés. Les Italiens étaient trop occupés de leur colère pour que l'un d'eux prêtât la moindre attention à une silhouette de femme sortant de la rue par le coin des gueux. La Jimbre n'avait d'ailleurs que quelques pas à franchir pour être abritée des regards. A l'angle de la rue, elle croisa Minche et Mânu qui revenaient de faire la manille avec les inspecteurs de police. Crânement, elle s'arrêta, leur tendit la main, et dit à Minche pour son plaisir:

—Si tu vois Cruseo avant midi, dis-lui donc que je ne rentrerai pas déjeuner. Je ne voudrais pas qu'il soit inquiet.

Minche promit de bonne grâce es s'éloigna en compagnie de Mânu. Comme ils s'interrogeaient sur la cause du tumulte qui emplissait l'autre bout de la rue, ils croisèrent la femme de Johannieu. Elle expliqua:

—C'est Cruseo avez les autres Italiens. Ils disent comme cela qu'ils veulent donner les tripes des trois vieux à manger aux chiens. Je ne sais pas pourquoi; c'est peut-être une façon de dire, mais ils ont l'air bien remonté. A mon idée, ça sera encore pour une histoire de femmes. Ces vieux, aussi, ils sont plus dégoûtants que des gamins...

A mesure qu'ils approchaient, les deux hommes comprenaient mieux la gravité des événements. Déjà, l'on pouvait distinguer qu'il se préparait là-bas un carnage important; des hommes cognaient dans la porte à coups de pioche. Minche se pencha vers Mânu et dit:

—Cours donc jusqu'au café des Trois Boules, tu leur expliqueras ce qui se passe. C'est toujours intéressant pour eux, et puis pour toi aussi.

Tandis que Mânu s'éloignait au pas de course, Minche se dirigea vers le bout de la fontaine. Un pue à l'écart du groupe fiévreux, à cause de sa main en écharpe, Cruseo, l'oeil noir et les joues en feu, dirigeait les opérations du siège. Il clamait en italien que l'impudeur de ces trois vieillards offensait la chasteté de la Vierge à qui il dédiait déjà leur virilité honteuse, en faisant le simulacre d'affûter la lame de son couteau. Comme la porte était trop étroite pour que tout le monde y pût travailler à la fois, ceux qui n'étaient pas occupés de démolir, reprenaient en choeur les malédictions de Cruseo, en ajoutant de leur veine. Les curieux affluaient de toutes parts, et la foule grosissait à chaque instant. Minche s'était approché de Cruseo avec prudence et l'interrogeait sur la cause du tumulte. Emporté par l'ardeur du moment, Cruseo jeta dans sa langue maternelle des explications auxquelles l'autre ne comprit rien; puis, un peu hors d'haleine, il prit le temps d'essuyer son visage en sueur. Craignant de l'avoir irrité, et voulant se faire pardonner son indiscrétion, Minche en profita pour lui glisser sur le ton de la camaraderie attentive:

—Je viens de rencontrer ta femme, elle m' dit de te dire que tu ne l'attendes pas pour déjeuner, que tu ne sois pas inquiet.

Cruseo connut l'émotion du voyageur auquel un chef de gare placide apprend qu'il s'est trompé de train. De son bras valide, il secoua le gros Minche et cria:

—Qu'est-ce que tu me dis!

—Je te dis que j'ai rencontré ta femme, ella m'a dit...

—Mais, puisque moi, je te dis qu'elle est là chez les vieux!

—Ça va, mettons que je sois un...

Il fallut bien accepter la vérité. Cruseo avertit ses compagnons et, sur le conseil de Minche, leur donna l'ordre de se disperser rapidement. Lui-même quitta le bout de la fontaine, non sans avoir informé les trois vieux qu'il les couperait un jour ou l'autre. Car il s'était habitué à l'idée de leur supplice et l'abandonnait à regret.

Les deux Méhoul, Finocle et sa fille Noa étaient réunis dans la cuisine. Assise à côté de la table, Noa examinait avez effroi la misère du logis et s'efforçait de sourire à ses hôtes. C'était une mince fille de dix-huit ans, belle, aux cheveux noirs crépelés, de teint mat. Le regard de ses yeux glauques, bridés, pareils aux yeux de Finocle, ajoutait à son visage une jeunesse étrange, un charme enfantin. Au milieu de la cuisine délabrée, sous les regards curieux des Méhoul, il semblait de cette jeune fille aux yeux étonnés, immobile dans sa robe de soie écarlate, qu'elle fût une princesse barbare, au destin suspendu.

Finocle, appuyé au mur, tenant encore une valise à la main, la considérait avec un visage soucieux, de crainte et de dévotion. La Méhoule, mains jointes sur son tablier et la tête penchée à demi sur l'épaule, s'extasiait dans une muette adoration, déjà avide de tous les dévouements. Voyant les regards inquiets de la jeune fille qui scrutait le désordre de la cuisine, elle eut honte de la saleté qui souillait son logis; pour la première fois, l'odeur de la misère offensa ses narines. D'une voix embarrassée, elle voulut s'en excuser:

—Ma pauvre demoiselle, ça n'est pas bien beau, chez nous. Bien sûr que c'est de ma faute, mais j'ai du mal aussi, allez, avec un homme et un fils qui sont feignants que c'est un malheur.

Noa, devinant aux inflexions attendries de cette voix la bonne volonté de la Méhoule, protestait avec un sourire d'amitié. Le vieux, irrité par les insinuations de sa femme, se défendit d'un ton rogue.

—Où donc que tu as vu que j'étais feignant. Tu voudrais peut-être que ça soit encore moi qui te fasse ton ménage. Elles sont toutes de la même graine, bonnes pour dépenser les sous qu'on a le mal de leur gagner, ces garces de femmes...

Finocle, blessé dans sa fierté paternelle par une formule de réprobation aussi générale, jeta sur Méhoul un regard presque féroce qui arrêta net ses développements. La Méhoule n'était pas moins scandalisée, elle le fit bien entendre à son homme et lui dit sans détour qu'il était une vieille bête, malpropre comme point.

—Cet homme-là, confia-t-elle à Noa d'une voix claironnante, ce n'est personne, mal embouché et tout. On ne peut pas seulement lui en vouloir; qu'est-ce que vous voulez, ça n'a pas plus d'éducation que mes fesses.

Noa écoutait tête baissée, n'osant l'interrompre, tandis que Méhoul rongeait son frein dans le coin du fourneau et la regardait avez rancune. Heureusement, la Méhoule coupa court à la confusion de la jeune fille en s'avisant qu'elle pouvait bien avoir faim. Finocle la rassura, ils pouvaient attendre l'heure du déjeuner, mais peut-être Noa prendrait-elle une boisson chaude. La Méhoule trouva l'idée heureuse, elle fouilla dans un placard et, brandissant une bouteille, cria à son homme:

—Cours vite chercher un litre de rhum.

Elle tenait la bouteille à bout de bras, par le goulot. Brusquement, il ne lui resta que le goulot dans la main; Méhoul venait de fracasser la bouteille d'un coup de trique. Il s'en excusa auprès de Finocle et lui demanda de comprendre les choses; il n'était tout de même pas habitué à s'entendre parler ainsi. Devant le gourdin encore menaçant, un sentiment grave des réalités pénétra la Méhoule. Elle plaisanta le vieux sur sa vivacité et proposa un saladier de vin chaud. Il y avait justement tout ce qu'il fallait à la maison.

—Pendant qu'il va chauffer, vous pourrez aller vous débarrasser dans votre chambre.

Lorsqu'il fut assuré que le père et la fille étaient dans la chambre du fond, Méhoul haussa les épaules et dit à sa femme:

—Je te demande un peu, une robe en soie, des bracelets en or...

Mais la Méhoule n'était pas disposée à le suivre. Elle riposta avec une mauvaise foi ironique:

—Qui c'est qui t'empêche d'acheter des bracelets en or à Mânu.

Alors le vieux eut un rire de mépris qui donna un sens précis à ses paroles:

—Tu ne penses pas, des fois, que c'est son père qui lui a acheté toutes ces affaires-là.

La chambre du fond, à la suite des transformations imposées par Finocle, avait acquis un confort relatif. Avant d'aller chercher sa fille, Finocle avait fait expédier chez Méhoul quelques meubles dont il avait soigneusement ménagé l'ordonnance. La chambre était maintenant divisée par un paravent en deux parties inégales dont la plus grande, qui avait la jouissance de la fenêtre, était destinée à Noa. Entre le lit de la jeune fille et le paravent, il y avait un poêle de faïence blanche. Une grande armoire à glace placée à côté de la fenêtre, une table carrée, des chaises, un fauteuil et une table de toilette complétaient l'ameublement. Ayant posé ses valises, Finocle jeta sur l'ensemble un coup d'oeil satisfait. Avec un visage grave, Noa procédait au même examen. Silencieuse, la physionomie toujours impassible, elle alla jusqu'à la fenêtre et parut s'absorber à contempler la rue. Finocle, immobile au milieu de la pièce, attendait dans l'anxiété quelque appréciation de sa fille. En sa présence, il se sentait engourdi d'une extraordinaire timidité, il était dans une admiration tendre, infiniment respectueuse, de sa beauté, de sa voix, de ses moindres mouvements, comme un prêtre attentif à un miracle perpétuel. Dans sa vie de hasards peu avouables, en marge des légalités, elle était le seul bien qu'il eût sans conteste et qu'il pût défendre devant les hommes en se plaçant sur leur terrain — au moins en esprit. Surtout, il découvrait sa fille au moment où l'âge usait son industrie et ses curiosités d'aventurier. Jusqu'alors, sa vie avait été trop agitée pour qu'il lui accordât beaucoup d'attention et tous ses soins n'allaient qu'à lui assurer l'existence matérielle. Après sa dernière aventure qui l'avait tenu éloigné deux ans, il l'avait retrouvée avec une espèce d'étonnement attendri et pendant les trois jours qui avaient précédé leur retraite chez Méhoul, son coeur s'abandonnait au miracle de cette belle fille qu'il avait faite au bord d'un océan, il y avait dix-neuf ans.

Délaissant la fenêtre, Noa fit quelques pas dans la chambre. Ils furent l'un face à l'autre et Finocle vit des larmes briller dans les longs yeux clairs. Bouleversé, il tendit les mains dans un geste de protection humble. Elle détourna la tête, ses sanglots crevèrent, elle se jeta sur le lit, les mains collées au visage. D'une voix enfantine, que les sanglots, rendaient plus pitoyable, elle répétait avec un désespoir obstiné:

—Papa, je veux retourner au bordel... je veux retourner... je ne peux pas rester ici...

Finocle, livide, s'était laissé tomber sur une chaise. Dans toute sa sacrée garce de vie, el n'avait jamais rien entendu de pareil. Les bras pendants, la bouche entr'ouverte, il écoutait la révolte plaintive où revenait sans cesse le même mot. A la fin, Finocle eut si mal qu'il poussa un gémissement. Alors, il parut s'éveiller, une flamme lucide éclaira ses yeux bridés. Il dit avec une voix de maître:

—Tais-toi tout de suite ou je te donne une correction.

D'un coup, les plaintes et les sanglots eurent cessé. Noa pleurait en silence, le visage enfoui dans l'oreiller.

—Allons, relève-toi, commanda Finocle et regarde-moi. Bon. Je ne veux plus, tu m'entends. Mettons que tu aies été malade pendant six mois et qu'il n'en soit plus question, jamais, jamais. Quand je t'ai trouvée là-bas, je ne t'ai point fait de reproches, parce que ce n'était pas de ta faute. Mais ne m'en reparle pas. Il ne faut plus y penser du tout. C'est fini. Si nous sommes ici tous les deux, c'est à cause de toi. Seul, j'aurais pu gagner un pays où j'aurais été à l'abri, au moins essayer. Mais je n'ai pas voulu te voir là-bas une semaine de plus et j'ai choisi ce coin-là pour me faire oublier jusqu'à ce que nous puissions aller ailleurs; pour le moment, ce n'est pas possible. Je sais bien que la maison n'est pas gaie et je n'ai pas l'intention d'y rester non plus. A l'automne, peut-être à l'été, nous filerons. Patiente. Tu penses bien que tu n'es pas destinée à mener la vie d'ici, te marier à un ouvrier qui sente la sueur et le vin rouge; une vie de saleté et d'habitudes. J'aimerais presque autant te laisser où tu étais. Ce que je veux, c'est que tu sois heureuse et honnête. L'honnêteté, je l'ai vue dans tous les pays, je sais la faire. L'année prochaine, tu auras une auto, tu auras les maris que tu choisiras et celui qui ne te rendra pas heureuse aura affaire à moi. L'argent ne te manquera pas, je serai toujours là derrière toi. Tu vois bien qu'il ne faut pas pleurer.

Noa essuyait ses dernières larmes, à demi consolée. Elle eut encore un sanglot nerveux et murmura:

—Madame m'avait promis qu'après le départ de la grande Régina, c'est moi qui aurais la chambre bleue.

Le visage de Finocle s'assombrit. En jalousie de Madame, ses yeux brillèrent d'un éclat haineux sous les paupières clignées. Sa voix farouche martela:

—Elle t'a promis la chambre bleue? Eh bien moi, je te dis que l'année prochaine, tu auras des chambres de toutes les couleurs, des tapis avez des poils longs comme le bras, des jets d'eau, des perroquets, et des meubles

chers, ah! Bon Dieu, mais chers. Je te donnerai ce qui te plaira, et tu n'auras qu'à t'amuser. Tiens, les plafonds seront dorés si tu veux.

Un étonnement joyeux arrondit la bouche de Noa.

—Dorés, dit-elle doucement, dorés...

Finocle contemplait avec orgueil le sourire de sa fille et souriait aussi. Elle mit un peu de poudre pour effacer les traces de ses larmes. Comme le chagrin lui avait un peu congestionné la tête, elle se plaignit de la chaleur. Finocle alla ouvrir la fenêtre et ils entendirent un grand bruit d'imprecations. Penchés par la croisée, ils purent assister au déploiement des Italiens qui assiégeaient, à quelque distance, la maison des trois vieux. Craintive, Noa se serrait contre son père en risquant de temps à autre un regard timide par-dessus son épaule. Au plus fort du tumulte, les assiégeants se disloquèrent tout d'un coup et, par petits groupes, gagnèrent l'autre bout de la rue. Cruseo, après la dernière menace à la maison silencieuse finit par emboîter le pas aux derniers. Il marchait seul, en hochant la tête, et l'on pouvait, à sa mimique, deviner qu'il était dans une grande colère. Par hasard, il leva la tête en passant sous la fenêtre de Finocle, vit la jeune fille à côté de son père et, pendant plusieurs secondes, resta nez en l'air à la dévisager. Finocle en eut quelque impatience et lorsqu'un instant après, il vit le jeune homme revenir sur ses pas en regardant Noa, il ne put se tenir de l'interpeller sévèrement. Cruseo tira galamment son feutre vert et répondit en souriant:

Finocle tira Noa en arrière et, sans écouter la suite, ferma la fenêtre avez un grognement furieux.

—C'est joli, dit Noa, comme il a causé. Le matin du soleil...

—C'est un imbécile, repartit Finocle en fronçant les sourcils d'un air soucieux.

Traducción de César Vallejo

III

El domingo por la mañana, un taxímetro desembocó en la calle por el lado de la *Fuente.* Cruseo, recostado en la casa que daba frente a la de los tres viejos, fue el primero en verlo.

Tras un largo debate y convencido de que nada podrían las injurias más violentas para alterar la calma de Mânú, Cruseo se resignó a comprarle su secreto. Así fue cómo se comprometió a quebrar una mandíbula aún desconocida, bajo juramento. Además, Cruseo garantizaba el cumplimiento de esta promesa dejando en poder de Mânú un reloj de plata de bolsillo, hasta la ejecución del contrato. Al día siguiente, a mediodía, Cruseo, acompañado de un amigo que iba armado de un mango de azada, fue a reclamarles su amiga a los tres viejos, trémulos de miedo y de buena voluntad.

El regreso de la Jimbre al domicilio de Cruseo tuvo lugar con cierta solemnidad. Toda la calle, con gran hilaridad, apreció debidamente el espectáculo. Remangadas las faldas hasta arriba, la pecadora avanzaba con paso vivo, empujada a puntapiés por su amante, que le daba en la espalda con el mango de la azada, gritándole que era una perra, una puerca y que todos los demonios del infierno habían inspirado al último de los puercos para tener comercio con la perra de su madre.

Poniéndose en el caso de que la Jimbre pudiese sentirse lastimada por alegatos tan graves, Cruseo tomó la costumbre, cada vez que se ausentaba, de encerrarla con doble llave. Sus ausencias eran de una a dos horas todas las mañanas y motivadas por las curaciones que le hacían en la herida de la mano. Al volver de la clínica no dejaba de pararse un momento ante la casa de los tres viejos, para insultarlos a sus anchas. Con las puertas y las ventanas bien cerradas, se cuidaban muy bien los viejos de responder, espantados y, a la vez, golosos de semejantes apóstrofes de odio, cuya obscenidad, infinitamente ingeniosa, azotaba y rascaba sus ardores seniles.

El taxi pasó en el momento en que Cruseo terminaba su arenga, pidiendo al destino que el sexo del diablo estallase algún día en los intestinos de aquellos tres cabrones moribundos. El coche avanzaba lentamente, a causa del barro espeso y cenagoso. Cruseo, al volver a su casa, habría avanzado más que el automóvil. El italiano iba a paso rápido, enardecido aún por su elocuencia, y, al pensar en los felices tragos que se le habían escapado últimamente, se engolfó tanto en sí mismo, que el equipo del automóvil no alcanzó a despertar su curiosidad. Ya estaba enfrente de la casa de Minche, cuando el taxi se detuvo bajo las ventanas de Méhoul. Cruseo lanzó una mirada por encima del hombro, vio bajar a un desconocido y corrió hacia la *Esquina de los descamisados.* Al llegar a su casa, se quedó asombrado al encontrarse con la puerta entreabierta. Aquella puerta a medio abrir fue para él un signo. Se apresuró inmediatamente a buscar a su prisionera, y no la halló. Después de comprobar que la cerradura había sido levantada desde dentro, Cruseo rugió cuanto pudo, llamó a todos los italianos de la calle, diciendo que la muchacha se había, sin duda, escapado bajo la capa del diablo, para que nadie en la vecindad se hubiese dado cuenta de su fuga. No dudaba, por lo demás, que volvería a hallarla en casa de los tres viejos, y, llevándose consigo a todos sus compañeros, partió corriendo y furioso por el lado de la *Fuente.*

Bajo la cama, la Jimbre oyó perderse a lo lejos el vocerío de la banda. Juzgando el momento propicio, salió de su escondrijo y se lanzó a la calle. A cuatrocientos metros de allí, Cruseo y sus hombres armaban un gran jaleo ante la puerta de los tres viejos, que, por fortuna, se habían parapetado tras formidables barricadas. Los italianos estaban demasiado ocupados por la cólera para darse cuenta de que, en ese momento, salía una silueta de mujer

por el lado de la *Esquina de los descamisados.* La Jimbre no tenía más que dar unos cuantos pasos para ponerse al abrigo de todas las miradas. Al llegar a la esquina de la calle se cruzó con Minche y Mânú, que volvían de jugar a las cartas con los inspectores de policía. Con mucha audacia, la Jimbre se detuvo, les dio la mano y le dijo a Minche, relamiéndose:

—Si ves a Cruseo antes de mediodía, dile que no me espere a almorzar. No quisiera que estuviese inquieto.

Minche prometió cumplir el encargo y siguió su camino con Mânú. Al enterarse del motivo del tumulto que llenaba el otro extremo de la calle, la mujer de Johannieu, que pasaba por allí a la sazón, les dijo:

—Es Cruseo, con los otros italianos. Están diciendo que van a dar de comer a los perros las tripas de los tres viejos. Yo no sé por qué. Quizá sea tan sólo una manera de hablar. Pero parece que están muy enfadados. A mi parecer, es seguramente una historia de mujeres. Esos viejos, también, son más cochinos que los mozos...

A medida que se aproximaban, los dos hombres se apercibían mejor de la gravedad de los hechos. Por de pronto, se podía ver de lejos que allí se preparaba una carnicería importante. Los italianos golpeaban la puerta con azadas. Minche se inclinó hacia Mânú y le dijo:

—Corre al café de las Tres Bolas y diles lo que pasa. Eso es siempre interesante para ellos y, además, también lo será para ti.

Mientras Mânú se alejaba a la carrera, Minche se dirigió hacia la *Fuente.* Un tanto apartado del grupo furioso, a causa de la herida de su mano, Cruseo, con los ojos negros de ira y las mejillas ardiendo, dirigía las operaciones de asedio. Gritaba en italiano que el impudor de aquellos tres viejos ofendía a la virginidad de la Virgen, a la que él consagraba ya sus virginidades vergonzantes, simulando afilar la hoja de su cuchillo. Como la puerta era demasiado estrecha para que todo el mundo pudiese operar sobre ella, los que no tenían nada que hacer acompañaban a coro las maldiciones de Cruseo, añadiendo otras muchas de su propia inspiración. Los curiosos acudían de todas partes y la multitud aumentaba por instantes. Minche se acercó a Cruseo con prudencia y le interrogó sobre la causa del tumulto. Arrebatado por la cólera del momento, Cruseo lanzó por respuesta, en su lengua maternal, una serie de explicaciones que el otro no entendía. Después, como le faltase el aliento, tuvo tiempo de enjugarse el sudor de la frente. Temiendo haberle irritado y queriendo hacerse perdonar su indiscreción, Minche aprovechó el momento para decirle por lo bajo y en tono de solícito compañerismo:

—Acabo de encontrar a tu mujer. Me ha dicho que te diga que no la esperes a almorzar y que no te inquietes.

Cruseo conoció entonces la emoción del viajero a quien un plácido jefe de estación le dice que se ha equivocado de tren. Con su brazo sano sacudió al gordo Minche y gritó:

—¿Qué dices?

—Te digo que he encontrado a tu mujer y que me ha dicho...

—¡Pues yo te digo que está ahí dentro, en casa de los viejos!

—Bueno. Entonces yo soy un...

Había que inclinarse ante la verdad. Cruseo advirtió a sus compañeros de lo que sucedía y, por consejo de Minche, les dio orden de dispersarse inmediatamente. El mismo Cruseo abandonó la *esquina de la Fuente,* no sin informar antes a los tres viejos de que daría cuenta de ellos el día menos pensado. Cruseo se había acostumbrado ya a la idea del suplicio de los viejos, y le costaba trabajo olvidarla.

Los dos Méhoul, Finocle y su hija Noa, estaban reunidos en la cocina. Sentada junto a la mesa, Noa examinaba con espanto la miseria de la casa, esforzándose por sonreír a los dueños. Era una joven delgada, de diez y ocho años, bonita, de cabellos negros y rizados y cutis mate. La mirada de sus ojos glaucos, un tanto oblicuos, muy parecidos a los ojos de Finocle, añadía a su figura una juventud extraña, un encanto infantil. En medio de la cocina destartalada, bajo las ansiosas miradas de los Méhoul, se diría que aquella joven de ojos asombrados, inmóvil, con su traje de seda escarlata, era una princesa bárbara, poseída por un destino misterioso.

Finocle estaba aún recostado contra el muro y tenía en la mano la maleta. El hombre contemplaba a su hija con expresión inquieta, llena a la vez de temor y devoción. La Méhoule, con las manos juntas sobre el delantal y la cabeza medio inclinada sobre los hombros, se extasiaba en una muda admiración ante Noa, ávida de prodigarle todos sus cuidados. Al ver las miradas inquietas de la joven, que escrutaba el desorden de la cocina, La Méhoule tuvo vergüenza de la suciedad de la casa. Por primera vez, el olor de la miseria le subió hasta las narices. Con acento de embarazo trató de excusarse ante Noa, diciendo:

—Pobre señorita, perdone usted la casa. Claro está que yo tengo la culpa. Pero imagínese que me veo apurada con un hombre y un hijo perezosos como ellos solos.

Noa adivinó en las inflexiones enternecidas de aquella voz la buena voluntad de La Méhoule, y trató de paliar la vergüenza de la vieja con una sonrisa amistosa. Méhoul, irritado por las incitaciones de su mujer, se defendió en tono arrogante:

—¿De dónde sacas que yo sea un haragán? ¿Querrás, a lo mejor, que sea yo quien haga la limpieza de tu cocina? Todas las mujeres son la misma sarna. No sirven sino para gastar las perras que uno gana con tanto trabajo. ¡Valientes gusanillos!...

Finocle, herido en su orgullo paternal por una fórmula de reprobación tan general, lanzó sobre Méhoul una mirada casi feroz, que puso fin, de golpe, a su discurso. La Méhoule no estaba menos escandalizada, y se lo hizo entender claramente a su marido, diciéndole sin ambajes que era un viejo animal y sucio como ninguno.

—Este hombre —dijo la vieja a Noa con voz de clarín— no vale una perra gorda. Mala boca y todo. No merece más que odio. Mal educado. Más limpio es mi trasero.

Noa la oía con la cabeza inclinada, sin atreverse a interrumpirle, mientras Méhoul se mordía la lengua en el rincón de la estufa, mirando a su mujer con ojos rencorosos. Felizmente, La Méhoule puso fin a la turbación de la joven, pensando que tal vez ésta no habría tomado nada aún. Finocle le respondió que no se preocupase, pues se podía esperar muy bien a la hora del almuerzo. A lo sumo, Noa podría tomar ahora algo caliente. La Méhoule dijo que, en efecto, iba a prepararle una infusión. Buscó en la alacena y, enarbolando una botella, le gritó a su marido:

—Corre, pronto, a buscar un litro de ron.

La Méhoule sostenía la botella con el brazo estirado y agarrándola por el gollete. De pronto no le quedó en la mano más que el gollete. Méhoul acababa de quebrar la botella de un garrotazo. El viejo presentó sus excusas a Finocle, apelando a su comprensión de las cosas. La Méhoule le había ya colmado las medidas y él no estaba acostumbrado a que le tratasen de aquel modo. Ante el garrote, aún amenazador, de su marido, La Méhoule tuvo un sentimiento grave de la realidad. Aventuró algunas bromas sobre la suceptibilidad del viejo, y ofreció una taza de vino caliente. Precisamente había en la casa todo lo necesario para prepararlo.

—Mientras caliento el vino —dijo La Méhoule— pueden ustedes ir a su cuarto a dejar las maletas.

Una vez que Méhoul se aseguró de que Finocle y su hija estaban en el cuarto del fondo, le dijo a su mujer, encogiéndose de hombros:

—Pero ¿tú has visto? Traje de seda, pulseras de oro...

Pero La Méhoule no estaba dispuesta a asentir y le suplicó con una mala fe irónica:

—¿Por qué no le compras también pulseras a Mânû?

El viejo tuvo entonces una risa de desprecio que dio un sentido preciso a sus palabras:

—¿Pero es que te crees tú que es su padre el que le compra todo eso?

El cuarto del fondo, trasformado por Finocle, había adquirido un confort relativo. Antes de traer a su hija, Finocle había hecho llevar a casa de Méhoul algunos muebles, que él mismo se ocupó en ordenar y distribuir por el cuarto. Este estaba ahora dividido por un biombo en dos partes desiguales, la más espaciosa de las cuales, que comprendía la ventana, fué dedicada a Noa. Entre la cama de la joven y el biombo había una estufa blanca. Un gran armario de luna, colocado junto a la ventana, una mesa cuadrada, unas sillas, un sillón y una mesa de tocador completaban el moblaje. Después de dejar las maletas en el suelo, Finocle echó sobre el conjunto una mirada satisfecha. Noa, con aire grave, examinó la habitación. Silenciosa, la finosomía siempre impasible, avanzó hasta la ventana y pareció contemplar, absorta, la calle. Finocle, inmóvil en medio de la pieza, esperaba con ansiedad la opinión de su hija sobre el cuarto. En presencia de ella, se sentía poseído de una timidez extraordinaria. Consideraba con una admiración tierna e infinitamente respetuosa la belleza de Noa, su voz, sus menores movimientos, como un sacerdote atento y deslumbrado ante un milagro perpetuo. A través de su existencia llena de correrías inconfesables, al margen de la ley, su hija fué siempre para él el único bien que nadie podía negarle y que él podía defender ante los hombres, desde el terreno de éstos y moralmente. Sobre todo, Finocle descubría a su hija en un momento en que la edad agotaba ya su inventiva y sus curiosidades de aventuras. Hasta entonces, su vida había sido harto agitada para que pudiera dedicar a Noa mucha atención, y todos sus cuidados se reducían a asegurarle la existencia material. A raíz de su última aventura, que le tuvo lejos más de dos años, sintió por ella, al volverla a ver, una especie de asombro enternecido, y en los tres días que precedieron a la mudanza a casa de Méhoul su corazón se abandonó al milagro de esta hermosa criatura que él había engendrado a la orilla del Océano hacia diez y nueve años.

Noa se alejó de la ventana y dio unos pasos al azar. Padre e hija se encontraron frente a frente, y Finocle vió brillar unas lágrimas en los anchos ojos claros de Noa. Conmovido, Finocle tendió las manos en un movimiento de humilde protección. Ella volvió la cabeza, rompió en sollozos y se dejó caer en el lecho, cubriéndose el rostro con ambas manos. Con una voz infantil, que los sollozos hacían más lastimera, repetía desesperada:

—¡Papá! Quiero volver al burdel. Quiero volver... Yo no me quedo aquí...

Lívido, Finocle se desplomó en una silla. Nunca, en toda su perra vida, había oído nada por el estilo. Con los brazos caídos, la boca entreabierta, oyó unos instantes la queja de rebeldía de su hija, en la que resonaba sin cesar la misma palabra maldita. A la larga, Finocle sufrió tanto, que lanzó un gemido. Después pareció despertar, y una llama lúcida iluminó sus ojos. Y dijo con voz autoritaria:

—Cállate en seguida, o te doy un golpe.

Inmediatamente, las quejas y los sollozos cesaron. Noa lloró en silencio, con la cara hundida en la almohada.

—Vamos —ordenó Finocle—. Levántate y mírame. Bueno. No quiero oírte hablar más de todas esas cosas. ¿Me oyes? Hagamos la cuenta de que has estado enferma seis meses, y no toquemos eso nunca, nunca. Cuando te he encontrado allá, yo no te he hecho el menor reproche, porque comprendo que no fue culpa tuya. Pero no me hables más de eso. Ni siquiera pensar más. Se acabó. Si los dos estamos ahora aquí, es por ti. Solo, me habría ido ya a otro país, donde estaría seguro o, al menos, lo habría intentado. Pero yo no quería dejarte allí ni una semana más y he escogido este rincón para pasar desapercibido, hasta que podamos irnos a otra parte. De momento no podemos. Ya sé que la casa es triste, pero tampoco tengo intención de que nos quedemos aquí. Apenas llegue el otoño, y tal vez antes, para el verano, nos iremos. Paciencia. Supongo que tú no estás destinada a llevar esta vida, ni a casarte con un obrero que apeste a sudor y vino tinto, una vida sucia y rutinaria. Para eso, más valdría dejarte donde has estado. Lo que yo quiero es que seas feliz y honrada. La honradez, yo la he visto en todas partes y sé cómo se hace eso. El año que viene tendrás un automóvil y el marido que quieras escoger, y

si no te hace feliz, yo me las arreglaré con él. Dinero no te faltará. Yo velaré a tu lado siempre. Ya ves, no hay que llorar más.

Noa se enjugó las lágrimas, un tanto consolada. Tuvo aún un sollozo nervioso, y murmuró:

—La señora me había prometido que, después que se fuese Regina, la alta, me daría a mí la habitación azul.

El rostro de Finocle se ensombreció. Celoso del ama, sus ojos brillaron con un relámpago de odio bajo los párpados entornados. Con vòz entrecortada dijo:

—¿Te ha prometido la habitación azul? Pues yo te digo que el año que viene tendrás habitaciones de todos los colores, tapices con felpas largas como un brazo, surtidores, loros y muebles carísimos, ¡ah!, muy caros. Yo te daré todo lo que quieras, y tú no tendrás que hacer más que divertirte. Mira, el techo será dorado, si quieres.

Un asombro regocijado redondeó la boca de Noa, que respondió suavemente:

—Dorado... Sí... Dorado.

Finocle contempló con orgullo la sonrisa de su hija, y también sonrió. Noa se puso unos pocos polvos para borrar las huellas de sus lágrimas. Como la pena había congestionado un tanto sus mejillas, se quejó del calor. Finocle fué a abrir la ventana y se oyó un gran alboroto de imprecaciones. Al asomarse a la ventana asistieron a la movilización de los italianos que sitiaban, a cierta distancia, la casa de los tres viejos. Atemorizada, Noa se refugió en brazos de su padre, arrojando de cuando en cuando unas miradas por encima de sus hombros. En lo más álgido del tumulto, los asaltantes se dispersaron de pronto y, en pequeños grupos, avanzaron hacia el otro extremo de la calle. Cruseo, después de lanzar la última amenaza a la casa silenciosa, acabó por seguir a los demás. Avanzaba solo, moviendo la cabeza, y se adivinaba, por su mímica, la gran cólera que le poseía. Sin darse cuenta, levantó la cabeza al pasar bajo la ventana de Finocle. Vio a la joven junto a su padre y, durante unos segundos, permaneció con la nariz en alto, mirándola. Finocle empezó a impacientarse, y cuando, unos instantes después, vió al mozalbete volver sobre sus pasos, sin despegar los ojos de Noa, no pudo contenerse y le interpeló severamente. Cruseo se quitó galantemente el sombrero de fieltro verde y respondió sonriendo:

—Muy buenos días, señor, y mis respetos a la señorita, su hija, que es más bella que una mañana de sol en la montaña en flor...

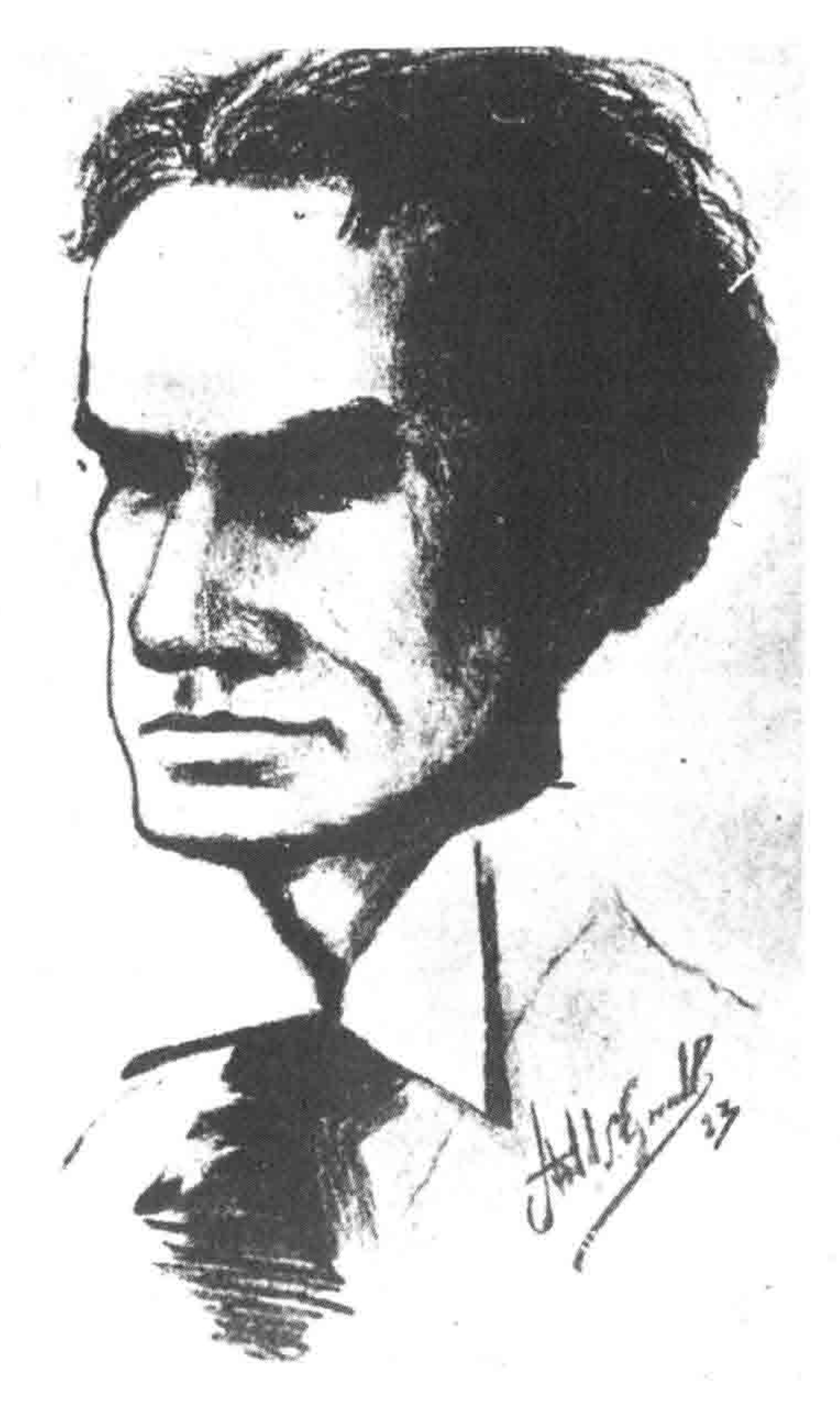
Finocle tiró de Noa hacia adentro y, sin escuchar el resto, cerró la ventana con un gruñido furioso.

—¡Qué bonito —dijo Noa— lo que ha dicho! Una mañana de sol...

—Es un imbécil —replicó Finocle, frunciendo las cejas con aire preocupado.

BIOBIBLIOGRAFIA

BIOBIBLIOGRAFIA



Apunte realizado por su sobrino, Arístides Vallejo (firma Artds Ejovall), poco antes de la partida de César Vallejo a Europa

Cronología biográfica de César Vallejo

1892

Nace César Vallejo en Santiago de Chuco, localidad de la provincia de Huamachuco, perteneciente al Departamento de La Libertad, en el Perú.

Aunque no hay coincidencia entre sus biógrafos a la hora de señalar el año, el mes y el día de su nacimiento, tradicionalmente se viene aceptando que *César Abraham Vallejo Mendoza* nació el 16 de marzo de 1892. Fue el último, el benjamín, el «shulca» de una serie de doce hermanos —dos muertos y una casada antes de nacer él—, hijos todos de Francisco de Paula Vallejo Benítez (hijo del sacerdote español y gallego José Rufo Vallejo y de la india quechua Justa Benítez) y de María de los Santos Mendoza Gurrionero (hija del también sacerdote y español Joaquín de Mendoza y de la india chimú Natividad Gurrionero). Ambiente familiar austero, laborioso, tradicional e intensamente religioso.

1900-1908

A los ocho años inicia Vallejo sus estudios en la Escuela Municipal del lugar. Al año siguiente (1901) los prosigue en el Centro Escolar número 271, dirigido a la sazón por Abraham Arias, que es su padrino de Confirmación.

En el mismo Centro estudia el tercer curso de Instrucción primaria (1902), el cuarto (1903) y el quinto (1904).

Durante los años 1905, 1906 y 1908 cursa los Estudios secundarios en el Colegio Nacional de San Nicolás de Huamachuco; el curso correspondiente a 1907 lo realiza como alumno libre, permaneciendo en su casa de Santiago.

1910

Sumido en una profunda crisis personal inducida por la incertidumbre acerca de su porvenir, desvanecidos los piadosos deseos infantiles de llegar al sacerdocio que sus padres alentaban, y desvanecida también la querencia personal hacia la Medicina, en 1910 se matricula en los estudios de Letras en la Universidad de La Libertad de Trujillo. Pero a los pocos meses regresa a Santiago, al parecer por insuficiencia de recursos económicos. Ayuda a su padre, que por entonces desempeña el cargo de gobernador, en la confección y tramitación de papeles y expedientes. Toma contacto directo con la realidad de los trabajadores andinos en las minas de Quiruvilca. Germina allí la raíz más neta de una línea social muy concreta que, años más tarde, dará sus frutos en la novela *El tungsteno*, en abundantes poemas y en otros documentos de carácter no estrictamente literario.

1911

Se matricula en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, esta vez en la Facultad de Ciencias. Pero nuevas dificultades de índole económica y su incapacidad personal para mantener una mínima asiduidad en la asistencia a las clases hacen que al final del curso su nombre ya no figure en las listas.

De mayo a diciembre se emplea como preceptor de los hijos del hacendado Domingo Sotil en Ambo. Las lecciones de lectura y dictado a los pequeños le llenan de un aburrimiento insoportable. Regresa a Trujillo.

Variedades de Lima (9 de diciembre) comenta con zumba un poema que Vallejo ha enviado para su publicación.

1912

Es admitido en la hacienda azucarera «Roma», propiedad de don Víctor Larco Herrera, en el valle de Chicama, en calidad de ayudante de cajero y «confeccionador de las planillas de pago para la peonada».

Los peones son más de cuatro mil. Aquí des-



cubre la crudeza de la explotación del indio: injusticia, desigualdad, dolor, miseria, desvalimiento, prepotencia... Escribe poemas y relatos breves que lee, en las horas del descanso, a su compañero de habitación en la hacienda. Decide seguir estudiando.

1913-1914

En marzo de 1913 se matricula de nuevo en el primer curso de Letras de la Universidad de Trujillo, y, al tiempo, consigue una plaza de profesor en el Centro Escolar de Varones número 241. Residirá en Trujillo hasta el año 1917. En el ambiente trujillano, que «conservaba el aspecto quieto, lento y conventual de los días coloniales», transcurren los años más importantes de la formación de Vallejo.

Comienza a publicar poemas en 1913. Lo hace en la revista *Cultura Infantil* («Fosforescencia», «Transpiración vegetal» en 1913; «Fusión» en 1914).

Es nombrado bibliotecario de la «Sociedad de Preceptores» de Trujillo. A los pocos meses (en noviembre) es secretario de la misma. En la biblioteca se va saciando la insondable pasión lectora del «cholo».

Se vincula muy activamente a la joven intelectualidad trujillana en la que destacan nombres tales como Antenor Orrego y Víctor Raúl Haya de la Torre (futuro fundador de APRA). Constituyen el grupo «El Norte», de resonancias inborrables para Vallejo. Tras las vacaciones, pasadas en Santiago, vuelve a Trujillo para cursar el segundo de Filosofía y Letras. Continúa como profesor del Centro Escolar de Varones. Terminado el curso, regresa al hogar.

1915

En mayo, sin razón justificativa ni explicativa alguna, es apartado de la docencia en el Centro Escolar. Termina sus estudios (tres cursos) de Letras. Título de Bachiller, con un trabajo sobre *El Romanticismo en la poesía castellana*, leído el 22 de septiembre y editado muy poco tiempo después.

Sigue también, con escaso entusiasmo, el primer curso en la Facultad de Derecho y profesa en la sección primaria del Colegio Nacional San Juan de Trujillo.

De este año son los poemas «Primavera» y «Campanas muertas», publicados en el periódico *La Reforma*.

1916

Estudia segundo curso de Derecho. Trabaja en el Colegio San Juan. Sigue leyendo intensamente: ahora, autores rusos, españoles, franceses e ingleses.

Llama la atención de sus amigos una obsesiva pendularidad temperamental que le hace debatirse en alternativos estados anímicos de postración y exaltación. Este aspecto se acentúa con la creencia en la superstición (rasgo atávico, sin duda), la entrega a la bebida, alguna que otra visita a fumaderos de opio, y el amor remordido y hermético a las mujeres. Aparte la «andina y dulce Rita» de «Idilio muerto» —vecinita de Santiago de Chuco y que seguramente se llamaba Martina Gordillo Peláez—, el primer amor documentado de Vallejo es el de María Rosa Sandoval, joven atractiva e inteligente, a la que conoce en Trujillo en 1916: fueron amores de una gran intensidad romántica que terminaron con la muerte de María Rosa el 10 de febrero de 1918. De 1916 son los poemas «Estival» y «El barco perdido», publicados en *Cultura Infantil,* y también «En rojo oscuro», «La misma tarde», «Linda Regia», «Nocturno», «Noche en el campo», «Fiestas aldeanas» y «Triunfa vanidad», aparecidos en *La Reforma.*

1917

En la primavera, también en Trujillo, conoce Vallejo a Zoila Rosa Cuadra, de la que se enamora también arrebatadamente y a la que poetiza bajo el nombre de «Mirtho»: fueron amores muy borrascosos en los que los celos estuvieron a punto de provocar la tragedia; según unos, Vallejo intentó matar a la amada; según otros, el poeta se encañonó a sí mismo y apretó el gatillo, pero... Al mismo tiempo, se siente ya atraído por una joven apellidada Murguía, a la que espera diariamente en la esquina de la calle por la que necesariamente tiene que pasar y para la que escribe «Bordas de hielo». Vallejo sigue escribiendo y publicando poemas tales como «Oscura», «La mula», «A mi hermano muerto», «Armada juvenil» y «Babel» en *Cultura Infantil,* y también «Sombras» y «Falacidad» en *La Reforma.* Estos poemas suscitan burlas mordaces y ataques despiadados por parte de los «conservadores» de la intelectualidad trujillana. El espíritu sensibilísimo del «cholo» acusa estos golpes, pero continúa adelante. De esta época es su «Canto a América», desgraciadamente perdido. «El poeta a su amada», «Se-

Octavio Pereda, compañero de Escuela de los hermanos mayores de César Vallejo, asegura que la casa en que naciera el poeta fue más tarde transformada en la cárcel de Santiago de Chuco

tiembre» y «Estrella vespertina» (que es «Yeso» en *Los heraldos negros*) son los últimos poemas de su estancia en Trujillo.

El 27 de diciembre de 1917, jueves, se embarca en Salaverry rumbo a Lima en el «Ucayali». Escribe a bordo el poema «Dios».

1918

Es uno de los años decisivos en la vida de Vallejo. Ya en Lima, visita y entrevista a algunos escritores eminentes y logra una plaza de docente en el Colegio Barrós del que, por muerte de su fundador y director, es nombrado Vallejo director, por ser el único profesor titulado.

El 8 de agosto muere su madre en Santiago. Es un hecho trascendental en su vida y en su obra. La honda depresión en que este hecho le precipita es atenuada apenas por el intensidad de sus desahogos amorosos, ahora con Otilia ¿Villanueva?: fueron amores angustiosos y con una ruptura de consecuencias desgraciadas para Vallejo. En efecto, Otilia era cuñada de uno de los socios de Vallejo en la dirección y administración del Colegio Barrós; este socio no ceja hasta obligar a Vallejo a abandonar el Centro (ahora llamado Instituto Nacional). Como despedida de Otilia, Vallejo escribe «Soneto de las cinco vocales», no recogido en ninguno de sus poemarios. Otilia será la inspiradora de muchos otros poemas de *Trilce* (5, 8, 9, 10, 15, 34, 35, 37, 40, 42, 43, 46, 48, 49, 51, 62, 71, 72) y sugeridora del neologismo «otilinas» (*Trilce*, 6).

En el aspecto creativo literario, 1918 es de importancia capital: queda preparado y listo para salir al público el primer libro poético de Vallejo: *Los heraldos negros.* No aparece este año (aunque 1918 es la fecha que figura en la edición) porque Vallejo está esperando un prólogo que le ha prometido su amigo Abraham Valdelomar. El libro aparecerá, sin prólogo, el año siguiente.

1919

Tras el abandono forzoso del Instituto Nacional (Colegio Barrós), encuentra trabajo como docente en una academia comercial y como maestro de cuarto y quinto en el Colegio Nacional de Guadalupe.

Continúa escribiendo primeras versiones de los poemas que formarán *Trilce.* Cansado de esperar el prólogo de Valdelomar, Vallejo lo sustituye por un hermético y evangélico «Qui potest capere capiat» y el poemario *Los heraldos negros* ve la luz, finalmente, en julio de 1919. El Perú «no se reconoció en este libro», con harto dolor de Vallejo.

1920

Es otro de los años «negros» y decisivos de Vallejo.

El Colegio Guadalupe clausura el Ciclo primario y Vallejo queda, una vez más, en situación de parado. Esta situación será vitalicia, bien a causa de hechos objetivos, bien a causa de la incapacidad suya para asentarse de manera definitiva en algo. Permanece, pues, cesante en Lima los meses de verano (enero, febrero y marzo). En abril decide viajar a Trujillo. Lo hace rumbo a Salaverry, por mar, en el «Aysén», los días 27 al 30. Le esperan sus amigos, pero algo ha cambiado én ellos o en él: de hecho, el ímpetu del grupo «El Norte» se ha perdido. Cómo lo lamenta Vallejo (*Trilce*, 75). Pero el dato que hace que 1920 sea un año decisivo es su encarcelamiento injusto de ciento doce días (6 de noviembre de 1920 a 12 de febrero de 1921) en Trujillo. La experiencia de la cárcel es sólo comparable, en la vida y obra de Vallejo, a la pérdida de la madre.

1921-1923

A la salida de la cárcel en libertad provisional —tras la campaña que a su favor han realizado los intelectuales, en especial los de Huamachuco— no vuelve a Santiago. No volverá nunca. Viaja a Lima. Su viaje tiene un sentido, secreto pero irrevocable, de despedida radical de su tierra serrana. Y de los suyos. Ya en Lima, prepara y ordena los materiales de *Trilce*, libro que ve la luz en octubre de 1922. Es readmitido como profesor en el Colegio Nuestra Señora de Guadalupe. Publica un libro de cuentos, *Escalas.* Poco después queda de nuevo cesante como profesor. Publica aún *Fabla salvaje* y acepta la corresponsalía en Lima del diario *El Norte*, de Trujillo. Pero...

El 17 de junio de 1923 puede emprender una aventura, acariciada desde tiempo atrás y azuzada por los días de cárcel, por la fragilidad y provisionalidad de su libertad civil y por la reacción desconcertada y negativa que *Trilce* provocó en los ambientes culturales peruanos: con

ciento cincuenta soles, que al cambio dieron quinientos francos, se embarca para Europa en el «Oroya». Jamás regresará al Perú. Llega a París el 13 de julio de 1923.

1924

Los primeros tiempos de Vallejo en Europa son especialmente duros: el desconocimiento de la lengua, la falta de vivienda y el estar sin trabajo son causas traumáticamente objetivas de esa dureza.

Ha traído del Perú borradores de poemas y de relatos. Trabaja sobre ellos. Cuatro años más tarde esos borradores estarán ordenados en tres montones que darán cuerpo a tres obras: *Poemas en prosa, Hacia el reino de los Sciris* y *Contra el secreto profesional.*

Desde octubre de 1923 colabora en *El Norte* de Trujillo (y lo hará hasta 1927). Publica «Los Caynas» en la revista *Alfar* de La Coruña. Se acomoda y vive en el taller del escultor costarricense Max Jiménez. El 24 de marzo muere su padre en Santiago. Vallejo cae en una crisis muy aguda en todos los órdenes: psicológica, espiritual y físico. Se somete a una operación, por hemorragia intestinal, en el Hospital de la Charité y está al borde de la tumba. El horizonte familiar y tradicional de sus creencias se desvanece, aunque ni ahora ni nunca desaparecerá Dios como punto último de referencia. Conoce a Huidobro, a Picasso, a Tzara, a Neruda, a Juan Gris, etc., y traba especial amistad con Juan Larrea.

1925

Gracias a su conocimiento y amistad con Maurice de Waleffe, obtiene carné o carta de periodista y puede entrar, como secretario, en el «Bureau des Grands Journeaux Ibero-Américains».

Comienza su colaboración para *Mundial* de Lima (lo hará hasta enero de 1930) y viaja por primera vez a España en compañía del diplomático Pablo Abril de Vivero, secretario de la Legación del Perú en Madrid y amigo suyo desde Lima. Gracias a él obtiene del gobierno español una beca de cuatro mil pesetas para estudiar Derecho en Madrid. Ello es ocasión para que Vallejo viaje a España también en 1926 y 1927, pero tan sólo para cobrar la cantidad de la beca, no para estudiar: de hecho, no frecuenta la universidad y renuncia a la beca en 1927 «por discrepancias con la política seguida por el Gobierno del General Primo de Rivera»; en realidad, por obligada decencia personal.

1926

Colabora con su amigo Juan Larrea en la efímera revista *Favorables París Poema* (dos números: julio y octubre de 1926). Comienza a escribir para *Variedades* de Lima (lo hará hasta 1930). Escribe dos artículos para *Amauta,* revista fundada ese mismo año en Lima por Mariátegui.

La primera mujer a la que estuvo unido Vallejo en Europa (aparte las «zorrillas», según el calificativo que daba a las de trato fácil y pasajero) fue Henriette Maise, a la que conoce en 1925 y con la que vive desde principios del 26, hasta la aparición de Georgette Phillipart en 1927 (aunque en 1928, en momentos de crisis física y moral, Henriette lo atiende cariñosamente y lo lleva a pasar el verano al campo en su compañía).

En mayo del 26 el Tribunal de Trujillo, que atiende la causa que aún se sigue contra él desde los sucesos de 1920, decreta su busca y captura.

1927

Renuncia a su puesto en el «Bureau des Grands Journeaux Ibero-Américains». La vida en París se le torna cada día más difícil y piensa muy seriamente en regresar al Perú. Conoce a Georgette, pero no convivirá con ella hasta 1929 (se casarán en 1934).

Sigue enviando colaboraciones y publica en *Amauta* «Sabiduría», capítulo para una novela que no finalizará, pero que aprovechará en *El tungsteno.* Colabora en *Repertorio Americano,* revista de San José de Costa Rica, con un artículo (en 1937 publicará otros dos). En septiembre trabaja como «amanuense» para *La Razón* de Buenos Airs. Se da con intensidad al estudio del marxismo.

1928

Como queda dicho, pasa el verano en el campo, cerca de París (Ris-Orangis) en compañía de Henriette. En octubre viaja por primera vez

a Rusia. Va con la intención de no volver, pero el 15 de noviembre está ya de regreso en París. Su talante revolucionario se acentúa tras el viaje: enterado de que Mariátegui ha fundado el Partido Comunista Peruano, se adhiere con entusiasmo a la idea de constituir en París una célula de él, y suscribe, junto con otros amigos intelectuales, una *Tesis sobre la acción para desarrollar en el Perú.*

1929

En febrero comienza a colaborar en *El Comercio* de Lima (lo hará hasta 1930). Profundiza su estudio sobre el marxismo. Durante el mes de julio disfruta de un corto período de descanso en Bretaña en compañía de Georgette. En septiembre viaja por segunda vez a Rusia, acompañado de Georgette. Lo hace como «escritor independiente» y su periplo abarca Berlín, Leningrado, Moscú, Varsovia, Praga, Colonia, Viena, Budapest, Trieste, Venecia, Florencia, Roma, Pisa, Niza y París. Comienza los pensamientos, que seguirá escribiendo en 1930 y 1931, y que se publicarán muchos años después de su muerte con el título de *El arte y la revolución* (1973).

1930

Como fruto de las impresiones y apuntes traídos de su segundo viaje a la URSS, en febrero comienza a publicar, en la revista madrileña *Bolívar,* dirigida por Pablo Abril y órgano de los estudiantes hispanoamericanos en Madrid, una serie de artículos bajo el título «Un reportaje en Rusia». Son diez artículos y aparecen dos en febrero, uno en marzo, dos en abril, dos en mayo, uno en junio y dos en julio.

Viaja ampliamente por España, siempre con Georgette. Se relaciona con Alberti, Marichalar, Corpus Barga, etc. En julio la editorial Plutarco publica, con prólogo de Bergamín y poema-salutación de Gerardo Diego, la segunda edición de *Trilce,* en volumen de doscientas páginas y con portada dibujada por el propio Vallejo. Y comienza a escribir teatro: *Mampar,* obra que destruye sin concluir.

Regresa a París con Georgette. Participa en manifestaciones callejeras y en reuniones clandestinas. Es detenido repetidas veces y vigilado permanentemente por la policía. «Por su filiación a círculos comunistas», la Dirección de Seguridad del Ministerio del Interior lo expulsa de Francia, por decreto del 2 de diciembre. Sale con Georgette hacia Madrid el día 29 de ese mes.

1931

Ya en Madrid, abandona Vallejo su colaboración en los periódicos peruanos, traduce al castellano algunas obras francesas y redacta, para la Colección «La novela proletaria» de Editorial Cenit, la novela *El tungsteno* que aparece en primavera. Presencia, en abril, el nacimiento de la Segunda República, pero sin entusiasmo, porque para él «una revolución sin sangre no es revolución». Escribe el cuento *Paco Yunque* que, aunque previamente solicitado, es, sin embargo, rechazado por demasiado triste a juicio de los editores. No verá la luz hasta 1951.

Los años vividos en Madrid son, sin duda, los más felices de toda la vida de Vallejo. Es claro que contribuyen a ello hechos tales como su entrañable amistad con Federico García Lorca y con Leopoldo Panero (que le lleva a su casa de Astorga a pasar las Navidades de ese año), el conocimiento de Unamuno, y la satisfacción misma del trabajo creador al que puede dedicarse, por fin, a su completo placer.

Colabora en *La Voz* de Madrid y en julio Ediciones Ulises le publica *Rusia en 1931, reflexiones al pie de Kremlin,* libro en el que recoge las entregas de *Bolívar* y que es un auténtico éxito editorial, agotándose tres ediciones en cuatro meses.

En octubre viaja por tercera y última vez a Rusia, como miembro del Congreso Internacional de Editores. Visita varias ciudades rusas y llega hasta los Urales. Regresa con nuevos apuntes y comienza la redacción de *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal,* libro que ninguna editorial le acepta y que no verá la luz hasta 1965. Escribe para el teatro *Lock-Out,* en francés; corre la misma suerte. Y la misma corre también, a pesar del interés de García Lorca, *Varona Polianova,* por otro título *El juego del amor y del odio,* que luego cambiará por el de *Moscú contra Moscú* y, finalmente, por el de *Entre dos orillas corre el río.* Se trata de una obra teatral que ya tenía prácticamente terminada desde el año anterior. No hubo nada que hacer.

Monde de París publica una parte de *El tungsteno* en versión al francés. En Chile la obra colectiva *Lo que ellos han visto en Rusia* recoge algunos textos vallejianos.

De esta época son varios de los poemas que integrarán *Poemas humanos*.

1932

En enero viaja Georgette a París. Vallejo lo hace en febrero. Solucionada su situación policial, es autorizado a permanecer en Francia.

Termina *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal.*

Es este un año en el que, en plena madurez, Vallejo comparte su vida «entre mi inquietud política y social y mi inquietud introspectiva y personal y mía para adentro», como escribe a Juan Larrea, uno de los poquísimos amigos que Vallejo conservó como tales en la severa selección que llevó a cabo en una ascética operación de conversión personal a los ideales que consideraba de exigencia y dedicación totales. Curiosamente, desde el punto de vista cronológico, se aprecia que esta suerte de ascesis significó el comienzo del cierre de su círculo vital.

1933

Colabora en el semanario *Germinal* de París con una miniserie de siete capítulos sobre el tama «¿Qué pasa en el Perú?». Surgen nuevos problemas con la Prefectura. Es, además, un año en el que su situación económica se agrava. Al desprenderse Georgette de la casa de la rue Molière, en la que viven desde 1929, encaran una amarga peregrinación por hoteles y fondas baratas que comienza en el Hotel Garibaldi, en el boulevard del mismo nombre, y que terminará en el clínica Arago.

1934

El 11 de octubre se casa civilmente con Georgette. Sigue participando en manifestaciones políticas, a riesgo siempre de ser expulsado nuevamente de Francia.

Escribe para el teatro la durísima sátira *Colacho hermanos* o *Presidentes de América* cuyo primer cuadro será publicado en 1956. Continúa trabajando espaciadamente en *Poemas humanos*, libro que queda terminado definitivamente el 21 de noviembre de 1937.

Federico de Onís incluye algunos poemas de Vallejo en su celebrada *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932).*

1935

Es uno de los años más difíciles de la vida de Vallejo. Resultan fallidos todos sus intentos para publicar en España los poemas que ha venido escribiendo durante los últimos años. Su militancia comunista se intensifica, pero sin perder ese peculiar matiz suyo que hizo que los mandos del partido le miraran siempre con recelo y desconfianza. Comienza a escribir dos guiones cinematográficos, *Charlot contra Chaplin* y *Colacho hermanos*, que terminará en 1936. Escribe también cuentos: *Los dos Soras, El niño del carrizo, Viaje alrededor del porvenir, El vencedor,* que permanecerán inéditos hasta 1967. Se trasladan a vivir al Boulevard Raspail.

1936

Da lecciones de Lengua y Literatura Españolas. Se instalan en el Hotel du Maine, en la calle homónima. Colabora en las revistas *Beaux-Arts* y *L'Amérique Latine* de París.

Le despierta el estallido de la Guerra Civil Española: el militante de fondo reaviva su entusiasmo. Participa en mítines y reuniones, así como de la fundación de los «Comités de defensa de la República de España» y en la de su boletín *Nueva España.*

En diciembre viaja a Barcelona y Madrid.

1937

He aquí el año más trágico de Vallejo. Su vida no tiene ya otro centro de atención y de preocupación que «lo que ocurre en España». Acompañado por Georgette, y en calidad de delegado del Perú, viaja de nuevo a España para asistir al Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Será su último viaje a España. Entre el 2 y el 12 de julio recorren Barcelona, Valencia, Jaén y el frente de Madrid. De nuevo en París, es elegido secretario de la sección peruana de la Asociación Internacional de Escritores. Se retira del Comité Iberoamericano para la Defensa de la República cuando el boletín *Nueva España* pasa a ser controlado por Neruda cuyas actividades siempre parecieron a Vallejo interesadas y demagógicas.

Escribe los últimos poemas de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* cuya

edición príncipe es publicada en 1939 para los soldados del frente de Cataluña; las tropas de Franco destruyeron todos los ejemplares..., pero algunos se salvaron: en el Monasterio de Monserrat se conservan un par de ellos.

1938

Dedica los dos primeros meses del año a iniciar una campaña en pro del restablecimiento de las garantías democráticas en el Perú. En marzo se siente agotado, aquejado de una misteriosa enfermedad que los médicos no logran diagnosticar con precisión, calificándola de «infección intestinal aguda». Georgette recurre a una serie interminable de magnetizadores, astrólogos, magos y brujos que con sus pases magnéticos dejan al «cholo» para no prestar. Ingresado en la Clínica Arago, fallece a las nueve y veinte de la mañana del día 15 de abril, Viernes Santo.

Al día siguiente se efectúa la toma de mascarilla y el embalsamiento. El 19 es trasladado a la Maison de la Culture y, luego, inhumado en el Cementerio de Montrouge.

Georgette le sobrevivió cuarenta y cinco años y medio —un lapso de tiempo equivalente casi borde a borde al de la vida de Vallejo— y se negará sistemáticamente al traslado de los restos de su marido al Perú. El 3 de abril de 1970 los hizo trasladar al Cementerio de Montparnasse. Allí reposan: división 12, 4 norte, 7 este. En París.

Francisco Martínez García



El Madrid de Vallejo

El Vallejo que Madrid conoce en 1925, que es el primer año que el poeta peruano visita la capital española, es un hombre de treinta y tres años, que ha publicado dos libros de poesía en su país: *Los heraldos negros* (1918) y *Trilce* (1922), año en que abandonó el Perú. Figuran también entre sus publicaciones, *El romanticismo en la poesía castellana* (1915) que fue su tesis universitaria; *Escalas Melografiadas* y *Fabla salvaje*, ambas aparecidas en Lima en 1923. La primera una reunión de prosas muy relacionadas tanto con los meses que pasó en prisión, como con su impresionante *Trilce.* Y la segunda, una breve novela de trazos rotundamente indígenas.

Llevaba dos años de residencia en París. Seguía siendo tan frugal en su conversación, como lo había sido en su pueblo, Santiago de Chuco. Y tenía la huella del hambre y de la incomodidad que determina la pobreza, en la mirada triste y en sus carnes magras. No era el hombre dado a quejas. Ni el plúmbeo fabulador de grandezas. Menos aún inveterado narrador exaltante de su propia obra. Se le vio discurrir por la ciudad sin el más mínimo intento de dejar huella. Sin otra intención que conocer Madrid, conocer a su gente, saber de su literatura, que era lo que más le importaba por aquellos años.

Quien hubiese leído entonces su poesía, habría visto nítido el rostro del poeta. Los versos de *Los heraldos negros,* transportando un dolor que parecía tener forma de tan claramente expuesto. Los de *Trilce,* ya sin las presencias modernistas. Enseñando la amargura de una vida hórrida, pero no de una forma común, no como se versificaba en aquellos años en América Latina, tal vez, como se comenzaba a escribir poesía en Europa, o comenzarían muy pronto a escribirla los surrealistas. Pero con una carga mucho más densa de pesar. Un humor casi imperceptible, pero presente en cada poema.

Era octubre de 1925 cuando vino por primera vez a Madrid, y el motivo central de la visita se debía a que le habían otorgado una beca de 333 pesetas, con la que mitigaría su dura problemática en la Ciudad Luz. Por esa razón —la beca, lograda a través de la Legación peruana en España— debió volver en muchas oportunidades. Hasta que a los 35 años —dos más tarde— decidió renunciar a tal ayuda económica, considerando que era una vergüenza que a su edad debiera vivir apoyado en un premio de esta naturaleza.

En ese 1925, Vallejo había conseguido al fin un trabajo. Ingresó en el Bureau des Grands Journaux Ibero-Américains. Y, casi simultáneamente, lograba una colaboración en la revista limeña, *Mundial.* Todas estas novedades en el campo literario repercutieron sólo ligeramente favorables en el aspecto económico. Puesto que no se trataba de elevados honorarios sino todo lo contrario. Ese Vallejo de 1925, comenzaba a recu-

perar el optimismo, o cuando menos, la vaga ilusión que lo había traído a Europa. Volvían a él el deseo y la ambición de triunfar en esa tierra tan distante a la suya.

Pero España para él no era una tierra extranjera. Lo dijo y lo demostró desde su primera visita. Cuando se dispone a conocer Madrid, o si se es más concreto, a ir a recoger su primera mensualidad, escribe en un artículo publicado en *Mundial* lo siguiente: «Voy a mi tierra sin duda. Vuelvo a mi América hispana reencarnada por el amor del verbo que salva las distancias en el suelo castellano».

Una docena de años más tarde no sólo mostraría ese fervor por España en su poesía. También en su digno comportamiento de hombre dolido por lo que pasaba en la tierra hispana. Bastaría su *España, aparta de mí este cáliz,* para demostrar su amor. Y sin embargo se puede sumar a esos emocionados y hermosos poemas, su ansia de ser útil a la República española. Su deseo de colaborar, de aportar algo desde París. Y sus palabras finales, las últimas de su drama, pronunciadas bajo el negro imperio de la fiebre: «España, me voy a España» y expiró.

La crítica que aparece en el diario madrileño *El Imparcial,* y que firma Luis Astrana Marín, no es la primera noticia que se tiene del poeta en Madrid y menos aún en España. En 1923, en la revista *España,* que dirige Luis Araquistain, publica el poema, «Hay un lugar que yo me sé».[1] En 1924 en la revista coruñesa, *Alfar*[2] ofrece su relato «Los caynas»; y en ese mismo año y en la misma publicación, aparece una crítica suya sobre escultura. En todos los casos, estos trabajos están fechados en París. No obstante, en carta dirigida al conocido crítico peruano, Luis Alberto Sánchez, con fecha 18 de agosto de 1927, le manifiesta: «Le envío unos versos de la nueva cosecha. Usted sabe, mi querido Sánchez, que soy harto avaro de mis cosas inéditas, y, si me doy así para usted, lo hago en gratísimo impulso de plena simpatía intelectual. Para amigos tan grandes como usted, todo. Por eso van estos versos a usted. Son los primeros que saco a la publicidad después de mi salida de América. Aun cuando se me han solicitado poemas continuamente, mi voto de conciencia estética ha sido hasta ahora impertérrito: no publicar nada mientras ello no obedezca a una entrañable necesidad mía, tan entrañable como extraliteraria».[3]

Vallejo jamás fue hombre de dobleces, ni un pícaro que pretendiera seducir a los amigos para quedar bien. Todo lo contrario. Por eso llama la atención esta carta y la

[1] *Mientras Willy Pinto dice, en su artículo «César Vallejo, en España», revista* San Marcos, *n.º 9, segunda época, junio-julio-agosto 1968: «El primer envío de César Vallejo a una revista literaria es un poema fechado en París en 1923 y publicado en* España *(ese mismo año), revista dirigida por Luis Araquistain», y transcribe el poema,* Hay un lugar que yo me sé, *que es en realidad el primer verso del citado poema. César Antonio Molina, en* La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930), *Ediciones Nos, La Coruña, 1984, señala que el poema* Trilce *apareció en octubre de 1923 en* Alfar, *n.º 33. Dicho poema es idéntico al de* España, *revista que no hemos podido ver. Pero se puede deducir que el poema o fue enviado a ambas publicaciones, o una la tomó de la otra. Sobre* Trilce *o* Hay un lugar que yo me sé, *se ha escrito poco, pero para Larrea es un poema de producción posterior al libro del mismo nombre.*

[2] *El relato «Los caynas», aunque aparece en* Alfar, *n.º 39, de abril de 1924, como fechado en París el mismo año, es anterior y se halla incluido en* Escalas melografiadas *que publicó en Lima en 1923, poco antes de abandonar el Perú.*

[3] Epistolario general de César Vallejo, *edición a cargo de José Manuel Castañón, Edit. Pretextos, Valencia, 1982.*

publicación del poema antes mencionado. Tal vez el paso de cuatro años y los graves días de que se componía su vida parisina, le hicieron olvidar ese envío a la revista *España.*

Posteriormente, sí se hallarán otros trabajos del poeta de Santiago de Chuco, y, a partir de 1930, se comenzarán a encontrar críticas a sus libros publicados en España, y noticias sobre su presencia en Madrid.

La crítica de Astrana Marín que señalábamos, y que apareció el 20 de septiembre de 1925 —un mes antes de esa primera visita a que aludimos— tiene una ferocidad ilimitada contra el poeta y un compañero de aventura literaria, Alcides Spelucín, que no estaba en Europa sino en el Perú. Pero por la forma como el crítico enfoca ambas obras, se tiene la sensación de que ambos vates se hallan en tierra española. Lo que no se ha aclarado es la forma como *Los heraldos negros* de Vallejo (que es el libro criticado) y *El libro de la nave dorada* que firma Spelucín, llegaron a manos de Astrana. Tal vez fue el propio Vallejo quien los envió desde París. O quién sabe si fue Spelucín quien los hizo llegar desde su Trujillo natal. Sorprende que Vallejo no mandara una publicación más reciente, puesto que *Los heraldos ...* es de 1918. Y *Trilce* había sido publicado en 1922, a escasas semanas de la marcha del poeta hacia Europa. No creemos tampoco que existiera predilección por parte de su autor, de un libro sobre el otro.

Los lectores de esta crudelísima crítica, no la única que en ese tono sufrió Vallejo en vida [4] debieron haberse divertido mucho leyéndola, y haber pensado que se trataba de enjuiciar a dos jovencitos peruanos ilusos, inexpertos y desproporcionadamente osados. La crítica contiene párrafos lapidarios: «Otro no menos ilustre que se firma tal César A. Vallejo llega también de tierras americanas en volumen que intitula: *Los heraldos negros.* Ese César ha creído que venir a España, ver y vencer sería todo uno».

«Veamos qué son los heraldos negros. No debe ser grano de anís. Pero el cantor no lo sabe con certeza. Quizá lo vislumbra en tehoría, [5] como su compañero el de Trujillo. En la práctica escribe que hay golpes en la vida tan fuertes

...como si ante ellos
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma...

Y que son pocos. Y que... Pero el poeta sigue ignorando y exclama a cada momento: "Yo no sé" "Yo no sé". Y si él no lo sabe, que los escribe ¿quién va a saberlo?»

Esto es sólo una muestra de la befa crítica que se le dedica a Vallejo, utilizando los versos del poema que dan nombre al libro. Todavía es más virulento el examen cuando llega a: «Esos golpes sangrientos son las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del horno se nos quema». Es entonces cuando el crítico exclama despreciativo: «¿Lo sospechaba nadie? Un poeta metido a panadero, a quien se le quema el pan en la puerta del horno no se ve todos los días» (...) «¡Muy bien! La cuestión es ser original, huir de tópicos y frases de segunda mano». (...) «El verdadero pan lo trae en las alforjas don César Vallejo. Eso es meterse en harina: eso es pan tostado, puesto que se quema en

[4] *Luis Astrana Marín* El Imparcial, *bajo el título de «Los nuevos vates de allá», 20-IX-1925.*

[5] *En la misma crítica y refiriéndose al libro de Spelucín, se burla de que este poeta escribe «tehoría», y utiliza este capricho poético en párrafos dedicados a Vallejo.*

la puerta del horno. Lo otro son tortas y pan pintado o cuanto más pan de gluten». La burla descomunal continúa por largos párrafos más, y aunque son sólo dos o tres los poemas que comenta, se tiene la sensación de que todo el libro está galvanizado por esa especie de bobería exhibicionista que para el crítico luce el poeta.

Vallejo no desconocía esas envenadas líneas que le habían dedicado en *El Imparcial,* y su respuesta, a través de un artículo que publicó en *Mundial,* revista limeña, no mostraba ni al resignado, ni al ofendido. Unos brevísimos párrafos así lo demuestran: «El ilustre crítico español a quien, dicho sea de paso, no tengo el honor de conocer» (...) «Ya desde algunos años, Astrana Marín saludaba la presencia de Vicente Huidobro en Madrid, en tono parecido» (...) «Al revés de lo que cree el señor Astrana Marín, yo no he puesto aún pie en la Villa y Corte. De España apenas he conocido hasta ahora la verde y horaciana Santander».[6] En efecto había conocido la ciudad cántabra como parte de su viaje entre el Perú y Francia, dos años antes. Aunque no ha quedado muy claro, parece que Vallejo y Julio Gálvez, su compañero de travesía, desembarcaron en Santander y se dirigieron a París por tren.

Todos los biógrafos de Vallejo coinciden en que su primera visita a Madrid se produjo en octubre de 1925. Y que el motivo no era en absoluto turístico, nada más alejado de la realidad, dada la apremiante realidad económica que vivía el poeta en París. Juan Larrea, uno de los grandes amigos de Vallejo, sostiene: «En octubre primero, y luego al mes siguiente, viaja a Madrid para matricularse en la universidad y oficializar el uso de su beca, regresando a París, ciudad de la que no quiere desprenderse».[7] Georgette, la viuda del poeta, abunda en lo mismo: «En octubre, su amigo Pablo Abril de Vivero, le obtiene una beca en Madrid (unas trescientas pesetas mensuales) y viaja por primera vez a España».[8] Desde un año antes, Vallejo perseguía la consecución de esta beca, y había escrito muchísimas veces a su amigo Pablo Abril de Vivero, diplomático y poeta peruano, que residía en Madrid. La primera carta que se conoce con esta petición está fechada en París el 4 de agosto de 1924. Y en ella le dice al diplomático peruano: «Acabo de saber que una de las becas para estudiantes peruanos en España, que mantiene el gobierno chapetón, ha quedado vacante, por haber terminado sus estudios en Barcelona el joven que la disfrutaba que, me parece apellida Castillo. Le ruego ver si es posible que esa beca me la concedan a mí, para terminar mis estudios de Jurisprudencia en Madrid».[9]

A partir de esa fecha son sucesivos los ruegos para que se aceleren las gestiones que sólo rinden frutos en 1925. Hay grandes depresiones de ánimo al ver que el tiempo

[6] *Publicado en* Mundial, *revista limeña, el 1 de enero de 1926, aunque escrito en Francia el año anterior. Años más tarde, el 23-V-1927, los jóvenes poetas del 27 jugaron una broma a Astrana Marín, que Vallejo —de conocer el episodio— podría sentirse vengado. Rafael Alberti, en su* La arboleda perdida, *p. 250, edit. Seix Barral, Barcelona, 1975, relata: «El señor Astrana Marín, crítico que diariamente atacaba a don Luis (Góngora), descargando el peso de toda su furia contra nosotros, recibió su merecido, mandándole a su casa, en la mañana de la fecha, una hermosa corona de alfalfa entretejida de cuatro herraduras, acompañada, por si era poco, con una décima de Dámaso Alonso».*

[7] *Juan Larrea,* Poesía Completa, *Barral Editores, Barcelona, 1978.*

[8] *Georgette de Vallejo, «Apuntes biográficos sobre César Vallejo», en el volumen 3 de* César Vallejo, Obras Completas, *edit. Laia, Barcelona, 1977.*

[9] Epistolario General, *carta núm. 29, p. 55.*

transcurre y no se logra nada, hasta el alborozo que le causa la obtención de su objetivo, que se puede comprobar en carta del 16 de marzo de 1925, dirigida también a Abril de Vivero: «Ya podrá usted imaginar mi contento por la concesión de la beca para España. A usted se la debo, Pablo generoso». Y más adelante comenta: «Aguardo sus noticias, pues tal vez sea necesario que yo vaya a Madrid, a hacer acto de presencia por unos días en la Universidad».[10] Ignora en esos momentos, todas las dificultades que le acarreará la cobranza de esa beca. Solamente este hecho en la vida del poeta, es motivo de larga historia suficiente para revelar sus ilimitadas e inacabables angustias. Las cartas y los testimonios de quienes lo conocieron son comprobaciones de esa dura vida que le tocó en suerte, y que le fue royendo el alma poco a poco.

Solamente comenzó a percibir el importe de la beca (333 pesetas) a partir de septiembre de 1925. Pero no siempre pudo desplazarse de París a Madrid para cobrarla. En muchas ocasiones utilizó a amigos como Juan Larrea, Domingo Córdoba o el mismo Pablo Abril, para que hicieran efectiva la cobranza. En otras ocasiones consiguió que se acumularan dos meses, y poder cobrarlos juntos haciendo un solo viaje. En algo aliviaba este dinero la mísera vida del poeta, que trabajaba por escasos estipendios para Le Grand Journaux Ibero Américains. Que escribía artículos para *Mundial* de Lima, que pagaba tarde, mal y nunca, sobre todo esto último, y que muchas veces no tenía durante semanas para hacer escasamente una frugal comida al día. Las penurias para reunir el dinero con el que poder pagar el tren entre París y España, tendrían cabida en el hórrido libro dedicado a indigentes. Vallejo era rotundamente pobre. Y aunque se ha dicho que quiso rechazar la beca que se le otorgaba, esa tesis queda descartada. No estaba en condiciones de despreciar dinero. Sus quince años de residencia en Europa fueron durísimos, a pesar de sus tres desplazamientos a la Unión Soviética.

Tanto por esa problemática del tener que desplazarse de un país a otro, como por los obstáculos que encuentra para cobrar la beca, debido a que no asiste a clases y tampoco aprueba el curso, opta por abandonar lo que había solicitado con tanto ahínco. Han transcurrido, no obstante, dos años. De pronto, en medio de su brutal depresión, se descubre usurpador de algo que no le pertenece. Aun cuando no sabe cómo va a cubrir ese ingreso económico que desaparece, le dice a su gran amigo Abril de Vivero, que ha decidido abandonar la beca. Le escribe con fecha 24 de julio de 1927 diciéndole: «En cuanto a la beca, yo no sé francamente qué hacer. Xavier le habrá referido las dificultades que día a día nos ponen. Más bien estoy por decidirme a dejarla, salga lo que salga. Para un joven de 20 a 25 años está ella muy bien, pero para mí está ya muy vencida para seguir royendo una tan diminuta migaja». [11]

Dos meses más tarde, el 3 de septiembre de 1927, tras exponerle a su amigo el drama que está viviendo, contarle que le gustaría dejar París por Nueva York, y algún proyecto literario, le dice: «Tengo 34 años y me avergüenza vivir todavía becado. Pero si la beca alcanzase ''nourrir mon homme'', por lo menos». Vallejo, desesperado por el hambre y la oscuridad de su futuro, no dejaba de reflexionar acerca de la ética que corresponde a toda persona, viva la circunstancia que viviere. El había escrito diez años antes en Truji-

[10] Ob. cit., *carta núm. 42, p. 69.*
[11] Ob. cit., *carta núm. 106, p. 146.*



llo: «Yo vine a darme lo que acaso estuvo / asignado para otro; / Y pienso que, si no hubiera nacido, / otro pobre tomara este café! / Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!».[12]

Pero entre penurias, viajes relámpagos entre París y Madrid, proyectos que no cristalizaban y días largos sin pan, el poeta peruano fue conociendo gente en España. Primero fue Larrea, su gran amigo vasco, al que conoció en 1924 en París, y quien le resultó un buen introductor en el mundo literario español, en especial, para los hombres de la generación de Vallejo. Pero otros escritores como Manuel Bueno, o pintores como Gris, fueron sus amigos en Francia. Y en esas estancias de dos y tres días, que hizo en Madrid cada dos meses y a lo largo de dos cursos académicos, se nutrió de conocidos. Guillermo de Torre, Gerardo Diego, José Bergamín, García Lorca, son algunos de los muchos que frecuenta. También, y esto en muy raras ocasiones, desde Madrid hace algún tímido desplazamiento hacia Toledo, Aranjuez o El Escorial. Y tiene grandes deseos de visitar Andalucía o de recorrer mucho más y mejor Castilla. Cosa que hará años más tarde.

II

El Vallejo que escribe *Trilce,* es un ser espiritualmente libérrimo. Que está sufriendo lo indecible en la cárcel de Trujillo, al norte del Perú. Donde ha sido recluido injustamente por un delito que él no cometió. Que se le adjudicó por turbias maniobras políticas. Además, entre 1919 y 1922, años en los que trabaja en los LXXVII poemas de que consta ese libro, le ocurren desgracias de tal intensidad que bien puede variar la perspectiva de su vida. La muerte de su madre, es una de ellas. La pérdida de su trabajo docente, en Lima, otra. Algunos desastres sentimentales. Y, por supuesto, la huella de la cárcel que jamás se apartará de su memoria, y que fue motivo importante en su decisión de abandonar el Perú. Sumemos a todo eso, su franciscana pobreza llevada con dignidad desde la niñez. Pero, al margen de la tragedia particular del poeta, que está conmocionado de tristeza, tristeza que se refleja en el poemario, son otros los elementos que también influyen en su pensamiento y en su sensibilidad.

La I Guerra Mundial afectó a todo el universo. La literatura, como siempre, ante un acontecimiento de esta magnitud, recibió los impactos. Otra poesía y otra narrativa comenzaban a surgir. Hasta las costas peruanas ya había cesado de llegar el verso modernista, y la invasión de los ismos era abrumadora. Vallejo absorbe dolor y nuevas técnicas. Su espíritu se empapa de tragedia y escribe bajo esa conmoción. Su inteligencia capta las nuevas formas, y aunque no las sigue religiosamente, algo de ellas le interesa y practica. Pero es fundamentalmente un espíritu libre. Un ser que se da a la humanidad, pero que lucha por conservar su impronta muy personal. Y *Trilce,* refleja esa actitud. como señala el profesor Luis Monguió: «...es indudable que su literatura es esencialmente autobiográfica, en el sentido de autobiografía espiritual...»[13] Hace esta referencia, precisamente, con respecto al segundo libro de poemas de Vallejo.

[12] *«El pan nuestro», dedicado a Alejandro Gamboa. Formando parte de «Truenos», uno de los apartados de* Los heraldos negros.

[13] *Luis Monguió,* César Vallejo. Vida y obra, *Edit. Perú Nuevo, 1956.*

Músico callejero **(Foto de Alfonso, 1925)**

Aunque el poeta peruano no volvió a Madrid desde el verano de 1927, y se mantuvo en París, con los mismos problemas de salud y dinero, que se le conociesen en años anteriores, en España se habló de él. Fue motivo de preocupación para unos hombres jóvenes, en especial: Juan Larrea, José Bergamín y Gerardo Diego. Y de esas conversaciones surgió el motivo para que Vallejo volviese a visitar Madrid. Fue la reedición de su *Trilce,* que había encantado a Diego y Bergamín y, por supuesto, a Larrea que fue quien proporcionó esta lectura a los otros dos poetas. El mismo Larrea cuenta: «En septiembre de 1929, cuando a punto de emprender viaje al Perú fui de Francia a España para despedirme de los míos, llevé conmigo dos libros de poemas de Vallejo, *Los heraldos negros* y *Trilce.* Lo hacía así animado por la esperanza de que se pudiera intentar algo allí favorable para César en este orden poético de valores. Veía a mi amigo más y más entregado a su reciente pasión por las cuestiones sociales y me parecía conveniente venir en su ayuda atrayendo su interés hacia el otro aspecto en mi sentir más importante de su personalidad, descuidado por completo. Su inactividad ya crónica no era lo peor. Más grave me parecía su creciente falta de interés hacia las realidades de esa naturaleza profunda. De no encontrar algún medio que contribuyera a enderezarlo, se corría el peligro de que la Poesía lo perdiera para siempre».[14]

Esos dos libros que menciona Larrea, van a dar primero a manos de Gerardo Diego, quien luego los hace llegar a Bergamín. Es éste el que tiene más contactos editoriales, y quien se interesa por reeditar *Trilce.* Larrea sigue relatando: «Bergamín me hizo saber que siempre que el interesado estuviera conforme, él y Gerardo, podrían casi seguramente conseguir que en Madrid se hiciese una segunda edición de *Trilce.* —¿Remunerada? —Remunerada».[15] Las apreciaciones de Larrea sobre el camino político que toma Vallejo, y sus descuidos poéticos, serían motivo, más adelante, de polémicos artículos entre él y Georgette.

Cuando Larrea trataba con sus dos amigos la posibilidad de ayudar a Vallejo publicando uno de sus poemarios, el poeta peruano ya había visitado la Unión Soviética en dos oportunidades, y reunido gran cantidad de apuntes que se fueron convirtiendo en artículos y pocos años más tarde, en libro. El primer viaje lo realizó solo. Haciendo el recorrido en tren directamente de París a Moscú. Y más que movido por ideas políticas, ganado por la necesidad de hallar un suelo que le proporcionase una vida mejor. Pero no estuvo ni un mes en la capital rusa. Antes de salir se despidió por carta de varios de sus amigos. A Pablo Abril le confiaba: «En medio de mi convalecencia, me siento otra vez, y acaso más que nunca, atormentado por el problema de mi porvenir. Y es, precisamente, movido del deseo de resolverlo, que emprendo este viaje. Me doy cuenta de que mi rol en la vida no es éste ni aquél y que aún no he hallado mi camino. Quiero, pues, hallarlo. Quizás en Rusia lo halle, ya que en este otro lado del mundo

14 *En el artículo «La edición madrileña de Trilce». En el prólogo de esta edición madrileña, José Bergamín sostenía: «... una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo: su arraigo idiomático castellano. [...] Vallejo tuvo un logro profético, adelantándose con ingenua espontaneidad verbal de poesía recién nacida: y adelantándose tanto, que hoy mismo nos sería difícil encontrarle superación entre nosotros; en su autenticidad y en sus consecuencias».*

15 Ibíd.

donde hoy vivo, las cosas se mueven por resortes más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América».[16]

Diez días más tarde, el 29 de octubre de 1928, le escribía al propio Abril de Vivero, desde Moscú, manifestándole agrado por lo que había conocido y amargura por no poder quedarse en esa ciudad: «No creo que podré quedarme en Moscú. Lo del idioma es terrible». (...) «Lo del Soviet es una cosa formidable. Más todavía: milagrosa».[17] Su nuevo viaje a la Unión Soviética un año más tarde fue mucho más prolongado, sin ánimo de quedarse, y sí con el deseo de conocer mundo. Además, lo acompañaba Georgette. Tuvo oportunidad de visitar, aparte de Rusia, Checoslovaquia, Alemania, Austria, Hungría, Italia y el sur de Francia, que no conocía.

Esos dos viajes lo habían enriquecido culturalmente, pero en nada habían conseguido mitigar su penuria económica. Por ese hombre ansioso de saber, necesitado de ofrecerse a la humanidad, y denodado luchador de un espíritu rotundamente libre, se interesaba Larrea en Madrid. No comprendía plenamente a su amigo, y temía saberlo apartado para siempre de la poesía. Pero se equivocaba, Vallejo era poeta escribiendo o sin escribir. Su amargo dolor que su ternura traducía en verso más próximo al amor que a la ira, no iba a cesar jamás. El poeta estaba plenamente asegurado.

Enterado Vallejo de las altas posibilidades de que se publicara *Trilce* en Madrid, le escribe a Diego, con fecha 16 de diciembre de 1929, agradeciéndole cuanto haga por esa reedición, y pidiéndole que haga llegar sus gracias a Bergamín. Pero solamente medio año más tarde, Diego le anuncia a Larrea, quien se halla en Perú, que el libro está por salir, y le da, también, noticia de la presencia de Vallejo en Madrid: «Vallejo se me presentó en el hotel de Madrid inopinadamente. Le presenté a Bergamín e hicieron las grandes migas. Pasó un mes en España, entre Madrid y Salamanca, con su mujer. *Trilce* creo que está en prensa, *Editorial Plutarco.* Supongo que habrá cobrado ya las 1.500 pesetas, todos sus derechos por la edición porque ésas eran las condiciones. Lleva un prólogo de Bergamín y un poema mío».[18]

Vallejo había llegado a Madrid, procedente de París, y acompañado de Georgette, en abril de 1930. Y tras unos días en esa ciudad ambos se dirigieron a Salamanca. Y sólo a la vuelta, visitaron a Diego en su hotel. Justifica la presencia del poeta en España su epistolario y, en especial, una carta que le envía a Pablo Abril desde Salamanca, con fecha 24 de abril de 1930. No obstante Georgette, con respecto a este viaje anota: «En mayo viaja a España, con ocasión de la reedición de *Trilce*» y más adelante señala: «En Madrid, Vallejo conoce a Corpus Barga, Marichalar, Alberti, Pedro Salinas, entre otros. Viaja a Salamanca donde conoce a Miguel Unamuno. Visita Burgos, León, Toledo. Pasa una semana en San Sebastián y regresa a París en los primeros días de junio».[19]

Larrea, en sus apuntes biográficos sobre Vallejo, también señala el mes de mayo para la llegada del poeta a España. Sin embargo el correo vallejiano aclara que la visita fue

[16] Ob. cit., *carta núm. 139, p. 185.*
[17] Ob. cit., *carta núm. 142, p. 187.*
[18] Ob. cit., *carta núm. 172, p. 209.*
[19] Ob. cit., *carta núm. 186, p. 222.*

a partir de abril. No eran épocas de bonanza económica, porque nunca las tuvo, pero debía aún quedar algún mínimo reducto de la herencia que recibió Georgette a la muerte de su madre. Eso permitió que se desplazaran a España —ya lo habían hecho a la Unión Soviética, con paseo por otras ciudades europeas— y visitaran los puntos que indica la esposa del poeta.

También en ese año 1930, comenzó a publicarse la revista *Bolívar,* en Madrid. Teniendo como director a Pablo Abril de Vivero, y como jefe de redacción, al escritor valenciano, Juan José Pérez Doménech, que había estado exiliado en el Perú, durante los años de la dictadura de Primo de Rivera. Por supuesto, César Vallejo se hallaba entre los asiduos colaboradores, y fue en las páginas de *Bolívar,* donde comenzó a publicar su gran reportaje sobre la Unión Soviética, que un año más tarde daría lugar al libro *Rusia en 1931.*

Trilce, si nos atenemos a lo manifestado por Juan Larrea, apareció el 9 de julio de 1930. Como había quedado convenido, con prólogo de Bergamín y un poema de Gerardo Diego. Vallejo recibe su libro, posiblemente, en agosto, y le escribe lleno de gratitud a Diego, en septiembre. Mientras que antes le ha comunicado de su estancia en Madrid y Salamanca, mas no de los desplazamientos a León y Toledo, que menciona Georgette. Lo interesante de la carta reside en las razones por las que dejó Salamanca, ciudad a la que se supone fue atraído por la presencia de Unamuno. En esa carta fechada el 26 de mayo, le dice: «Hace una semana que volví de Madrid. Salamanca no nos fue grato, a causa del frío y, más bien, hemos tenido que pasar todo el tiempo en Madrid, donde siempre hemos recordado a usted con Bergamín y los demás amigos». [20] De modo que la presencia en Madrid de los esposos Vallejo, bien pudo haber durado alrededor de tres semanas.

Trilce, no sólo sirvió para que se leyera a Vallejo en España, ni para que el poeta recibiera la cantidad de 1.500 pesetas. Evidentemente, la publicación de este libro le permitió mayores y mejores relaciones con el medio literario. Y la crítica tuvo la oportunidad de borrar los errores cometidos años antes por Astrana Marín. El libro aparece en pleno verano. Y solamente pasados julio y agosto se comienza a publicar algo sobre *Trilce* y su autor. Por otro lado, *Bolívar* sigue saliendo, y a la serie de artículos sobre Rusia, Vallejo agrega algunas críticas literarias. Algunos artículos sobre escritores soviéticos, y sus visiones generales de la vida. Es ya en ese 1930, un hombre —y sobre todo un nombre— familiar en las páginas literarias de la prensa madrileña.

La vida de Vallejo en París, desde su vuelta de la visita a España, hasta casi los últimos días del año 1930, transcurre sin grandes cambios. Ya son una constante la pobreza y la salud. Es algo inherente a la vida del poeta, y que ningún biógrafo deja de señalar. Solamente en el último mes ocurre el hecho que será un verdadero remezón en su vida, y que le hará cambiar de residencia por un año. En ese semestre que, tal vez, se podría llamar apacible, que va de junio a diciembre, Vallejo trabaja febrilmente en su prosa, y comienza a producir obras de teatro que nunca verá escenificadas ni publicadas. Le inspiran, sobre todo, las huelgas obreras francesas, y su conocimiento de la Unión Soviética. La pieza *Lock out,* está escrita en francés. Y el drama dedicado a la

[20] Ob. cit., *carta núm. 189, p. 224.*

URSS se tituló originalmente, *Moscú contra Moscú,* y terminó llamándose *Entre las dos orillas corre el río.*

Pablo Abril, tan interesado por la vida de Vallejo, y tan dispuesto a proporcionarle ayuda, publicó en noviembre de 1930, el prólogo de Bergamín a *Trilce,* en la revista *Bolívar.* En los diarios madrileños *La Voz* y *Estampa,* aparecieron comentarios a este poemario, que aunque no obtuvo una enorme y gran crítica, le permitió un buen concepto de parte del ambiente literario español. Los miembros de la generación del 27, hombres que a la sazón acababan de trasponer la treintena, le tenían gran aprecio, y muchos de ellos lo han recordado en crónicas y memorias. Y todos trataron de serle útiles, en los momentos difíciles del poeta, cuando un año más tarde vivió en Madrid. Otro de los amigos de Vallejo, fue Leopoldo Panero, por entonces muy joven, pero ya excelente poeta. Y a través de él, el peruano pudo conocer escritores de la provincia de León o de otras ciudades de provincia de España.

Pero por esos años, nada en verso se conoce de Vallejo. Cuando Bergamín y Diego, decidieron gestionar la reedición de *Trilce,* antes habían preguntado a Larrea si este poeta tenía nueva producción, pensando en que de tenerla eso sería lo que editarían, y optarían por la reedición, al saber que no había nada nuevo en su obra poética. Pero en realidad sí lo había. Vallejo era, tal vez, pródigo en cuanto a su prosa, especialmente, en lo tocante a artículos, y más que nada, debido a sus necesidades económicas, y a la esperanza de lograr ingresos a través de colaboraciones. Pero se mostraba «avaro» con respecto a su poesía. Salvo excepciones, y el muy conocido *España, aparta de mí este cáliz,* nada en verso se publicó durante sus quince años de residencia en Europa.

Es también interesante hacer notar, que aunque demuestra siempre un gran amor por España, nunca piensa en abandonar París por Madrid. Y que tampoco escribe sobre ciudades españolas que le hayan impresionado.[21] Solamente en 1937 su poesía se tiñe de emocionado hispanismo, y todo su pensamiento está volcado sobre la España en la que él cree. En París, son muchos más los amigos españoles o latinoamericanos, que los franceses o europeos de otras lenguas. Pero sigue cobijado en la capital francesa, donde sabe que le va a encontrar la muerte, y ahí la espera.

III

Querer ser una individualidad pura y perfectamente delimitada es algo que la vida impide o castiga muy duramente. Vallejo era la síntesis de un amor descomunal y un ansia por conservar su más auténtica esencia. Como mestizo era profundamente sensible, todo llegaba directamente a su espíritu delicado que no conocía caparazones. Le dolía tristemente su situación. Veía borrascoso su futuro. No deseaba, por esa razón, tener descendencia.[22] A veces le molestaban las ciudades que conocía. Madrid, era una

[21] *Salvo el artículo «El secreto de Toledo», publicado en la revista limeña* Mundial, *con fecha 25-VI-1926, y en el que cuenta sus impresiones sobre la ciudad castellana en su primera visita. También en otros artículos hace muy ligeras referencias a Santander.*

[22] *Juan Larrea dice en los «Datos y esclarecimientos biográficos» incluidos en* Poesía Completa *de César Vallejo, con referencia a esta actitud: «Georgette viene sufriendo repentinamente de su propensión al embarazo, operación de vida que la pareja no admite que llegue a término».*

de ellas. Sin embargo, volvía con frecuencia a ella. Primero fueron la beca y la publicación de su *Trilce.* Más tarde, cuando las autoridades francesas le pidieron que abandonara Francia, miró inmediatamente hacia España y de España eligió la capital. En muchos momentos de su vida se le verá en actitudes similares. Carácter terriblemente apasionado, que le hace proferir denuestos, para luego olvidarlos y amar lo denostado. En carta que le escribe a Larrea desde Madrid, precisamente, con fecha 29 de enero de 1932, le dice: «Madrid es insoportable para vivir aquí. De paso, pasa y hasta es encantador. Pero para hacer algo y para vivir, no se vive ni se hace nada. Tú lo sabes mejor que yo.» y en párrafos posteriores: «Aquí en Madrid, hay sólo pocas cosas que me gustan: el sol, que es infalible, como el Papa; el arroz a la valenciana que, dicho sea de paso, lo están haciendo ahora muy mal; las famosas angulas que tú me hiciste conocer hace tantos años; los ascensores de las casas y la tranquilidad aldeana en que se vive. Como verás esto es muy poca cosa, al lado de lo que Madrid tiene de aburrido, de vacío y de aldeano precisamente».[23]

Esta carta fue escrita después de una residencia de catorce meses en la capital española, y cuando ya vislumbraba que podía retornar a París. Había llegado el 30 de diciembre de 1930, adelantándose a la fecha tope de abandonar Francia, que le había impuesto el gobierno francés, y que se cumplía el 29 de enero de 1931. Las versiones de Larrea y de Georgette, los más enterados de las razones de la expulsión, discrepan en algunos puntos. Y esto también fue motivo, en el momento de su publicación (muchos años después de la muerte del poeta) de áspera polémica entre uno y otro. Larrea apunta: «A primero de diciembre, yendo en París un grupo de peruanos a despedir a otro grupo de connacionales que regresaba de asistir en Moscú a un congreso sindical, Vallejo con cuatro amigos, Bazán, Velázquez, Seoane, Tello, son detenidos por la policía al salir de la estación. Como consecuencia, el poeta y los dos primeros son expulsados del territorio francés, no así los otros dos por su condición de estudiantes».[24] Georgette anota: «Dos viajes a la Unión Soviética, reuniones y entrevistas sospechosas, lector asiduo del diario *L'Humanité* y de su librería, han señalado a Vallejo a la policía, desde tiempo ya, como "indeseable". En diciembre Vallejo es expulsado del territorio francés (Decreto del 2-12-30). Se le concede plazo hasta el 29 de enero de 1931 para salir de Francia. *Por viajar con sus propios medios* (aquellos tiempos y el mismo Tardieu de ultraderecha, tenían sus ventajas) es *en calidad de hombre libre,* cuyo nombre no figura en ninguna "lista negra" que Vallejo entrará en España. Sin esperar el 29 de enero, Vallejo sale el 29 de diciembre y llega a Madrid en víspera de Año Nuevo».[25]

Naturalmente, Georgette no se circunscribe a esa mínima descripción de hechos que determinaron la expulsión del poeta y, por consiguiente, de ella. Y mucho menos, se mantiene indiferente a lo sostenido por Larrea. Le dedica varios párrafos de gran acidez con la intención de desautorizar sus afirmaciones. También, ante lo afirmado por la esposa de Vallejo, queda sin efecto lo sostenido por algunos estudiosos del poeta, en el sentido de que antes de llegar a Madrid, se habrían detenido en Barcelona. El viaje

[23] Ob. cit., *carta núm. 211, p. 243.*
[24] Ob. cit.
[25] Ob. cit.

fue directo a Madrid. Por tren. Con salida el día 29 y llegada al día siguiente. A partir de ese 30 de diciembre de 1930 empiezan las preocupaciones de los Vallejo por subsistir en la ciudad madrileña. En París ya habían elaborado una forma de vida. Llena de privaciones y, por lo tanto, modesta, pero podían ir pasando los días. Al salir precipitadamente de París, escasamente atinaron a cerrar el apartamento en que vivían y a traer las más esenciales pertenencias. Ignoraban cuánto tiempo iban a estar fuera. Y la salida con tanta prisa les impidió reunir un «avituallamiento económico suficiente». Los primeros pasos para conseguir trabajos, llevaron a Vallejo a las editoriales conocidas, primero, con la intención de que publiquen su obra, y, luego, con la esperanza de que le proporcionen las tareas necesarias para percibir algunos ingresos.

De un pequeño hotel, pasan a un también pequeño apartamento. Y de las pretensiones de publicar, el poeta debe derivar a convertirse en traductor del francés al castellano. Y ése pasa a ser la base de la economía de esta pareja exiliada. Más adelante Vallejo conseguirá publicar dos libros, y le rechazarán varios más. La novela *El tungsteno* y el reportaje, *Rusia en 1931,* son los dos títulos que se editan, pero no se reflejan pecuniariamente en los bolsillos del autor. La novela no tiene éxito comercial. Más sí el reportaje, pero como se verá más adelante, la editorial Cenit no cumple con liquidarle sus derechos como estaba estipulado.

No solamente en las editoriales se esperanzaba Vallejo, también en el teatro, y para ello no contaba con una sola obra sino con dos o tres. Pero si dura fue la peripecia ante los editores, más dura resultó la peregrinación por los teatros. Ni la fraternal colaboración de Federico García Lorca, logró variar el tétrico curso de las cosas. Y el poeta volvió quince meses después a Francia, sin haber podido estrenar sus piezas teatrales. A Gerardo Diego le comunicaba el 24 de enero de 1931: «Mi situación económica es estrecha y, para desenvolverme un poco, hice una pieza de teatro, que la he traído a Madrid. Pero veo que me va a ser difícil representarla, pues estoy aquí ya varias semanas y nada. No he podido ver hasta ahora a ningún director de teatro porque no los conozco y desearía verlos en compañía de algún amigo conocido en el mundo de las letras».[26] Estas líneas aunque dolidas no eran desesperanzadas y menos resignadas. Pero en las que manda al mismo casi un año más tarde, ya se percibe el desencanto: «Lorca ha sido muy bueno conmigo y hemos visto á Camila Quiroga, para mi comedia, sin éxito. La encuentra fuera de su estilo. Vamos a ver en otro teatro. Además, Lorca me dice, con mucha razón, que hay que corregir varios pasajes de la comedia, antes de ofrecerla a otro teatro. Yo no sirvo para hacer cosas para el público, está visto. Sólo la necesidad económica me obliga a ello. De otro modo, haría, naturalmente, otra clase de comedias».[27] La honestidad de Vallejo con respecto a su trabajo dramático es conmovedora. Aun en Francia, cuando ya pudo volver a ese país, siguió preocupándose por su teatro. Había dejado la obra, posiblemente, con las correcciones que le había recomendado Federico, a éste, para que procurara su estreno, pero todos los esfuerzos del poeta granadino resultaron infructuosos.

Tuvo más suerte con su novela *El tungsteno* y su reportaje *Rusia en 1931.* Creyó que

[26] Ob. cit., *carta núm. 199, p. 234.*

[27] Ob. cit., *carta núm. 210. Fechada en Madrid el 27 de marzo de 1932, p. 242.*

tras estos dos títulos podría publicar otros. Y ofreció su *Paco Yunque* y otros relatos, así como una parte de su nuevo reportaje sobre la Unión Soviética, pero no le fueron aceptados estos ofrecimientos. Llama la atención que en ningún momento hablara de la publicación de nuevos poemas, cuando en realidad los había producido. Tal vez, en baja escala. Mas si en el ambiente propiamente literario, *Trilce* había sido bien recibido, posiblemente, dominaba su decisión de no dar a conocer su poesía hasta estar completamente convencido de su calidad.

Aunque nadie ha precisado cuándo comenzó a escribir la novela publicada en Madrid, es posible que fuera durante los meses de «exilio», aunque la idea y los bocetos los habría comenzado a elaborar en París. Se señala que fue en el apartamento que tenía el matrimonio en la calle Encanto, donde escribió toda la novela. Y es probable que por la estructura lineal que tiene, y por la carga socio-política que le inculca, no le haya demandado un gran desgaste de tiempo. Ya en abril de 1931 aparecían críticas sobre *El tungsteno,* una de ellas realizada por el vallisoletano Nicomedes Sanz y Ruiz de la Peña, que escribe para una agencia y sus comentarios aparecen en varias publicaciones provincianas. Poco después aparecerán críticas en *El Sol* y *La Voz,* diario éste en el que Vallejo publicaría algunas narraciones breves en el mismo año.

Con respecto a la novela, el propio Vallejo la calificó de narración más preocupada por la denuncia social, que por la estética literaria. Y en cuanto a *Rusia en 1931,* señalaba que se trataba de un reportaje periodístico. No obstante, la venta fue grande. Para Larrea se hicieron dos ediciones. Otros autores hablan de cuatro ediciones. Y, por supuesto, todos coinciden en que fue considerado como el «best-seller» del mes. Se trataba del primer reportaje que se ofrecía en España de la Unión Soviética, y había sido promocionado hábilmente. De ahí el éxito comercial alcanzado. Vallejo le refiere a Diego su sincera opinión sobre el trabajo: «En estos días salió un libro mío sobre Rusia, que no se lo envío porque no creo que le interese. Es un reportaje social, más periodístico que literario».[28] Pero de esas pingües ventas, el autor debió ver muy poco, ya que el 5 de diciembre de 1932, desde París, le pide a Gerardo Diego: «El otro servicio, es acercarse a la editorial "Ulises" (Olózaga, 15) y decirle al Gerente, quien quiera que fuese, que me hagan el favor de enviarme inmediatamente una liquidación de las ventas de *Rusia en 1931,* así como el saldo que, por concepto de estas ventas haya en mi favor. Dígales usted que les he escrito varias veces y les he telegrafiado, reclamándoles este pago y no me contestan nunca. Dígales también que no recibo ni una perra gorda desde abril (9 meses casi) y que en última carta me decían que ellos me tenían un saldo a mi favor».[29]

Pero esa larga e incómoda estancia de Madrid, de aproximadamente quince meses, no se compuso exclusivamente de desesperados clamores debido a la escasez de medios económicos. Ni de interminables horas dedicadas a la traducción de los franceses Henri Barbusse y Marcel Aymé. A pesar del gran obstáculo que significaba lo pecuniario, la pareja César-Georgette viajó por Castilla, o para visitar lugares que él no conocía o para volver a ciudades en las que ya había estado. Con respecto a los puntos visitados tam-

[28] Ob. cit., *carta núm. 201. Fechada en Madrid el 20 de agosto de 1931, p. 236.*
[29] Ob. cit., *carta núm. 216, p. 250.*

bién se producen ligeras contradicciones entre biógrafos y estudiosos. Para unos es Salamanca el lugar visitado con intención de conocer a Unamuno —que sí conoce—. Para otros el verdadero viaje importante es hacia León y Astorga, invitado por el entonces joven poeta Leopoldo Panero. También se señala que se desplaza hacia Burgos, Toledo, Aranjuez y San Sebastián. Ya en 1930, cuando fue a Madrid con motivo de la aparición de *Trilce,* visitó algunas de esas ciudades. Pero en 1931, pasó una agradable estancia en Astorga. Los cuatro primeros días sin Georgette quien había quedado en Madrid. Los tres o cuatro restantes, con ella, que vino a darle encuentro.

Respecto a este breve viaje no se ha escrito mucho pero sí hablado bastante. En determinadas ocasiones se ha creído que el poeta ofreció una conferencia o una lectura de sus poemas. Y en criterio de otros, habría tenido reuniones de tipo político. Ya que por aquellos años estaba inscrito en el Partido Comunista Español y formaba parte de la primera célula comunista. Pero todas estas especulaciones quedan eliminadas por los recuerdos del profesor Ricardo Gullón, así como de una de las hermanas del poeta Panero, Asunción. Para Gullón la estancia en Astorga fue tonificante para el espíritu de Vallejo: «Tres o cuatro días vivió el poeta esa paz y esa amistad; se mudó después a la pensión de las hermanas Morla y esperó la llegada de Georgette, su mujer. Vallejo captó en la vieja ciudad vibraciones de su distante Santiago de Chuco, percibió afinidades sin ignorar diferencias».[30]

El recuerdo que Vallejo dejó en la familia Panero y en las personas que conoció en Astorga fue magnífico. Se le rememora como un hombre de exquisita educación, parco en palabras, y muy dado a la contemplación del paisaje. El motivo del cambio de vivienda se debió exclusivamente a que la habitación que se le había cedido en la casona de la familia oferente, y que llevaba el nombre de «la torre» por estar en lo alto y recostada sobre las antiguas murallas de la ciudad, era individual y no la podía compartir con Georgette. Tal vez, intervinieron algunos prejuicios sociales y Vallejo prefirió no enfrentarlos. La pensión Morla era modesta pero agradable. Y la pareja no fue vista con asiduidad paseando por las calles.

El espíritu de Vallejo se reveló con mayor nitidez durante esa estancia a quienes lo rodeaban. Gullón recuerda: «Sólo cuando le encontré en mi ciudad, viviendo en casa de los Panero, meses después, escuché el son delicioso de su alma en la intimidad. Juan Panero, de quien nadie podía pensar que llevaba la muerte en los talones, le cedió su habitación en la parte delantera de la casa, calle de la Catedral, donde el doblar de las campanas hacía más hondo el silencio.»[31]

Por una serie de datos sueltos, se puede deducir que la amistad con Leopoldo Panero la inició Vallejo en la *Granja de Henar.* Por una parte lo refiere el mismo Gullón: «Sentado a una mesa de la *Granja el Henar,* junto al ventanal de la derecha, podía ser visto desde la calle, delgado, tez ligeramente cobriza, manos delicadas que accionaban sobriamente, tocado con un sombrero de fieltro gris y ancha cinta de seda oscura. Le acompañaba un nutrido grupo de fieles, amigos, correligionarios, no tan pendientes

30 *En el artículo «Imagen lejana de César Vallejo», publicado en* ABC, *11-V-1985 ofrece una semblanza física y anímica del poeta y rememora la visita a Astorga.*

31 Art. cit.

de su decir como pudiera suponerse; la turbulencia de la tertulia hispánica alteraba sustancialmente lo que en principio pudo ser y creo que fue un proyecto aleccionador, una especie de miniseminario marxista dirigido por el peruano».[32]

Otro testigo de esas reuniones en el lugar indicado, fue el peruano José Macedo; en entrevista realizada por Ernesto More cuenta: «Fue en la *Granja el Henar,* un café situado en la calle Alcalá [...] donde yo trabé amistad con Vallejo. [...] Era un café concurrido por intelectuales y artistas. Esto fue allá por el año 1931 [...] ya se había publicado su famoso libro *Rusia en 1931.* Obra que resultó tan popular en Madrid, que en la Puerta del Sol, en la calle de Alcalá, en la Gran Vía y en las principales arterias y plazas de la capital española, se voceaba como si se tratara de una revista o un diario».[33] Esto viene a confirmar que el poeta peruano se había aposentado en el salón de la mencionada *Granja* y que ahí conversaba tanto de literatura como de política.

Aunque no se hace mención a su producción poética —sus libros son en prosa— y a pesar de los temores manifestados por Larrea, en el sentido de que la poesía dejase de contar con Vallejo, no hay la menor duda de que continuó cultivándola, aunque no tenía ninguna disposición para mostrarla y, mucho menos, publicarla. Salvo *España, aparta de mí este cáliz* que brota como un chorro de sangre luminosa y en un momento de gran pasión vallejiana, el resto de su poesía permanece cautiva en sus ordenadas carpetas, a las que sólo tenía acceso su mujer. Es por eso que Georgette siempre sostuvo, verbalmente y por escrito, que jamás dejó de escribir poesía. Y esto se afirma a la comprobación de las épocas a que pertenecen sus poemas conocidos, inicialmente, como *Poemas Humanos.* Georgette, separó ese conjunto en dos. El primero perteneciente a los años 1923-1929, y a los que tituló *Poemas en Prosa,* y mantuvo el de *Poemas Humanos* para el segundo conjunto, que fecha entre 1931 y 1937.[34] Mientras que Larrea, el otro gran preocupado por la poesía vallejiana, también divide el conjunto poético escrito en Europa, sin tomar en cuenta *España, aparta de mí este cáliz.* La primera parte la denomina: *Nómina de huesos,* fechándola entre 1923 y 36, aunque dando a entender que entre el 1924 y 1934, no hubo producción, o sea todo lo contrario de lo sostenido por Georgette. La segunda parte de esos poemas la titula: *Sermón de la barbarie,* y los data entre octubre del 36 y diciembre de 1937. El motivo para que Larrea denomine *Nómina de huesos* la primera parte, se basa en que el primero de los poemas que conforma este conjunto, lleva ese título.[35]

IV

No ha sido 1932 el último año en que Vallejo viva o visite Madrid. Volverá en plena guerra, en pleno verano de 1937. Será una estancia brevísima dadas las circunstancias

32 Art. cit.

33 *Ernesto More,* Vallejo, en la encrucijada del drama peruano, *Lima, 1968. Contiene entrevistas realizadas por el autor —amigo de Vallejo— con escritores, artistas y estudiantes que tuvieron amistad con nuestro poeta en París y Madrid.*

34 Obra poética completa, *Francisco Moncloa Editores, Lima, 1968.*

35 Poesía completa, ob. cit.

que se viven. Se le ha atribuido, también, otra visita durante la guerra, en el mes de diciembre de 1936. Pero ha quedado comprobado que solamente estuvo en Barcelona y Valencia, y que no tuvo posibilidades de llegarse a la capital. En cambio su nombre y su obra sí llegaron a Madrid y a toda España. Colaborador asiduo de *El mono azul,* que dirigía Rafael Alberti, sus estimulantes artículos se leían en las trincheras republicanas. En 1938 se conocerían los poemas que forman *España, aparta de mí este cáliz,* pero la edición preparada por milicianos, caería en poder de las tropas franquistas y sería destruida.[36]

Del huraño joven que llegaba a Madrid a cobrar las 333 pesetas de su beca, al terriblemente emocionado defensor de la República durante los años 1936-1938, y que la ciudad madrileña vio en julio del 37, hay una especial diferencia. El pesar que siempre le causó la pobreza se ha convertido en ira. El poeta está desesperado en Madrid, queriendo ser útil de alguna manera. Por eso en diciembre de 1936 llega hasta Valencia, donde se halla el gobierno republicano, con una misión: conocer la realidad de la República, y poder hablar de ella en Francia. Y por eso, un año más tarde, en julio de 1937, juntamente con varias docenas de escritores que repudian el fascismo, participa en el Congreso de escritores en pro de la libertad, que se inicia en París, y continúa, hasta su clausura, en Valencia.

También se podrán hallar diferencias entre los poemas que escribió en los años veinte, y los que forman *España, aparta de mí este cáliz,* que pertenecen a 1937. En esta última producción el espíritu de Vallejo es una amalgama de angustia y rabia. Ha olvidado el drama personal. Ha dejado en un segundo plano su valoración de la vida y el hombre, para mirar de frente, rotundamente, el problema español. Todo lo demás parece desvanecerse ante lo que está sucediendo en esa tierra por la que él siente tanto amor. Sabe, perfectamente, que no sólo está amenazada España, que es el mundo el que puede caer. Está vislumbrando la gran tragedia. Por eso eleva su voz. Dice sus versos. Confiesa su verdad. Y no abandona, para ello, esa tendencia religiosa que siempre estuvo entreverada en su poesía. El título del libro ya lo está mostrando.

Los dos últimos poemas o sea el que da título al volumen y el número XV, son voces alarmantes, conmovidas por la situación de un país. De un pueblo. Hay rabia. El poeta echa espuma, pero su ternura no lo ha abandonado. Todo su amor y toda su pasión

[36] *Larrea relata al respecto, en* Poesía Completa: *«Desde septiembre de 1938 se intenta publicar en la península el texto de* España, aparta de mí este cáliz. *Se halla totalmente impreso por los soldados del frente aragonés, a punto de encuadernarse, cuando sobreviene la ofensiva que desbarata dicho frente, sin que pudiera salvarse ni un ejemplar». Muchos han sido los autores que han mencionado lo mismo, desconociendo que sí se habían salvado algunos ejemplares, que la suerte del poeta y su último poemario no había sido tan tétrica como para que escasamente quedara el recuerdo de este libro. Julio Vélez y Antonio Merino, en su* España en César Vallejo *no sólo publican la versión definitiva, sino que también ofrecen facsímil de esa edición, en su mayor parte destruida por las tropas franquistas. Dicen los autores al respecto: «Así pues, nuestros trabajos de localización —aunque se tratase de una sola copia— de la primera edición de* España, aparta de mí este cáliz, *se vieron sensiblemente reducidos al Monasterio de Montserrat, en Barcelona, al que hace meses nos dirigimos, con la esperanza de poder encontrar la anunciada copia del libro. Cuál no sería nuestra sorpresa cuando en un cuadro anexo al fichero central de la biblioteca de la abadía, pequeño y bastante oscuro, con libros amontonados y aún sin clasificar, el P. Bernabé Dalmau, bibliotecario del Monasterio, nos mostró no una copia sino hasta cuatro ejemplares de la edición príncipe, junto a una primera edición de* España en el corazón, *de Pablo Neruda, y otra de* Cancionero menor para combatientes, *de Emilio Prados».*

por el hombre, por el hermano, la ha transferido a la España y al español en quienes cree, y hacia ellos va su plegaria férvida, y su arenga estimulante. Quiere que todo el mundo esté atento a lo que está pasando en España. Que todo el mundo esté preparado para ayudar a España: «Niños del mundo, / si cae España —digo, es un decir— / si cae». El presiente el caos, pero no quiere darse por vencido. Piensa que puede ocurrir lo peor, pero jamás abdica de la esperanza. Como en toda su vida y en toda su poesía, por ser hombre tan apasionado, tan emocional, reúne el pesimismo y el optimismo. No puede conseguir que en él prive uno de los dos estados de ánimo. Por eso ha escrito «El placer de sufrir» o «qué cálida es la nieve», aparentemente contradictorio. Su pensamiento es muy claro, no obstante, al escribir, como si las palabras cayeran como piedras desgalgadas, desde vertientes opuestas, su verso o su prosa, se llenan de esos dos polos. Fusiona lo negro y lo blanco. Lo áspero y lo suave. Su alma conturbada, su cuerpo castigado por una vida inclemente, ansían lo calmo, lo tranquilo, la suavidad, pero conocen desde siempre, y mucho mejor que lo otro, lo bronco, lo ácido, y le es imposible separarlos.

Pero su grito no está sólo dirigido a España. Es España la que lo determina, pero es al mundo a quien lanza su voz. Y es, sobre todo, a las siguientes generaciones, a los que tendrán que juzgar y actuar más tarde, a esos «niños del mundo», les preconiza: «¡Cómo vais a dejar de crecer!». Y a España le advierte: «Cuídate, España, de tu propia España!». En el convencimiento de que nada es claro, que la traición acecha continuamente. Que se debe estar alerta sempiternamente.

Sobre la historia de *España, aparta de mí este cáliz,* no nos corresponde en esta oportunidad recorrer los varios episodios que fueron de la terminación de los manuscritos, a la edición del libro. Larrea, Coyné, Neruda, Georgette, varios más, se han referido en su momento a ello. Y recientemente, se ha tenido la mayor aclaración en el libro de Antonio Merino y Julio Vélez: *España en César Vallejo* y en los artículos que a consecuencia de este libro se han publicado posteriormente. Tampoco nos corresponde en esta oportunidad, referirnos a toda la obra vallejiana que quedó inédita a su muerte (15 de abril de 1938), y menos aún, a la debatida razón que causó la muerte del poeta. Fiebres tropicales, hambre, enfermedad venérea, son las causas que más se han esgrimido. Baste recordar los versos iniciales de «La rueda del hambriento»:

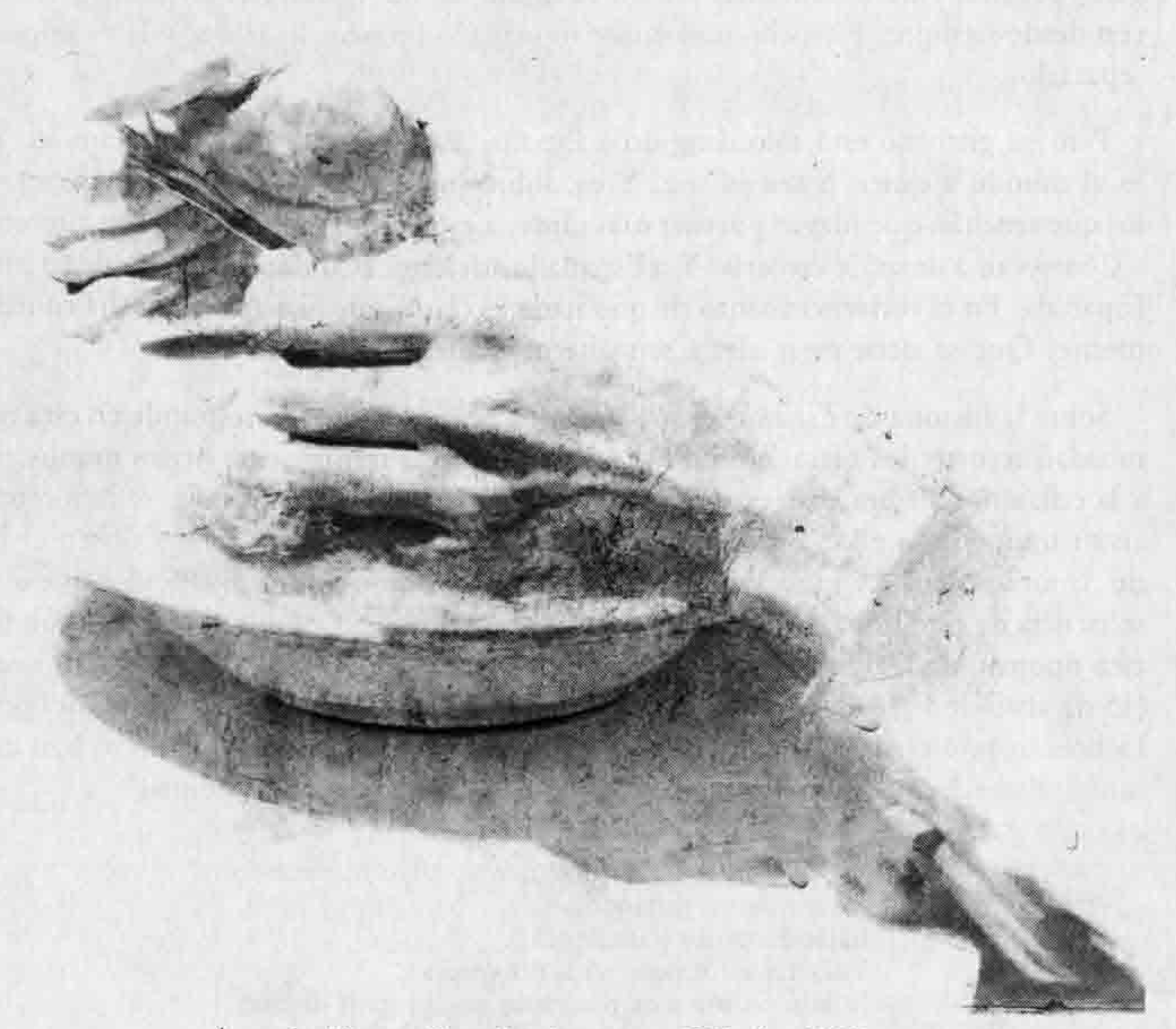
> Por entre mis propios dientes salgo humeando,
> dando voces, pujando,
> bajándome los pantalones...
> Váca mi estómago, váca mi yeyuno,
> la miseria me saca por entre mis propios dientes,
> cogido con un palito por el puño de la camisa.

Muchos otros poemas son reveladores de ese cuadro dramático sin eufemismos que fue la vida del poeta.

Retomando el hilo de la última visita que hizo a Madrid, que se calcula no duró más de veinticuatro horas, y que se produjo una vez clausurado el Congreso de escritores celebrado en Valencia, no se puede dejar de mencionar el reencuentro de Vallejo

con un señero escritor y periodista, que fue quien dio la bienvenida a Madrid a todos los escritores que se habían desplazado desde el Levante, Corpus Barga, a quien había conocido en 1931, y quien no sólo escribiría más de una crónica recordándolo, sino que en las muchas conferencias y lecciones universitarias que ofreció en América Latina, especialmente, en Lima, en 1947, lo recordaría con verdadera emoción.[37]

Carlos Meneses



Antonio López: *Estudio de manos* (Dibujo, 1971)

[37] *Llegó a Lima alrededor del mes de octubre de 1947, ejerciendo como catedrático en la Universidad de San Marcos de esa ciudad. Sus primeras lecciones las dictó en el Instituto de Periodismo, perteneciente a la Facultad de Letras.*



César Vallejo en París

Procedente del Perú, César Vallejo llegó a París por vez primera el 13 de julio de 1923, en la víspera de la fiesta con que se conmemora la toma de la Bastilla, fijando su residencia en la capital francesa hasta su expulsión en diciembre de 1930. Tras un año en España y algunas semanas en Rusia, regresa de nuevo a París en febrero de 1932 para permanecer hasta su muerte, el 15 de abril de 1938.

Si se descuenta el tiempo que estuvo descansando en Bretaña en 1929, sus dos primeros viajes a Rusia en 1928 y 1929, sus breves viajes a España en 1925, 1926 y 1927 así como su más largo por Castilla en 1930 y sus cortas visitas a Madrid, Barcelona y Valencia en 1936 y 1937, aparte de algunos desplazamientos en la misma Francia, puede calcularse que Vallejo vivió efectivamente en París más de trece años. Esos trece años se situaron en su vida entre los treinta que acababa de cumplir cuando llegó por vez primera y los casi cuarenta y cinco que tenía cuando falleció.

Durante sus años de París, Vallejo frecuentó esencialmente una zona formada por el distrito 14 de la ciudad y sus aledaños de los distritos 15, 6 y 5, particularmente, el área de Montparnasse. Se trata de un espacio en forma de trapecio de unos seis kilómetros cuadrados, delimitado al oeste por la rue Blomet, al este por la rue de la Santé, que integran al sur la Ciudad Universitaria y el propio cementerio de Montrouge donde yacen sus restos, y desemboca al norte sobre el boulevard de Montparnasse que atravesaba, a la sazón, su mejor momento como hervidero de la bohemia literaria y artística. Era un área que fácilmente se podía recorrer a pie, sobre todo en aquella época, en que calles, plazas y jardines guardaban su fisonomía provinciana.

El distrito 14 de París será esencial en la vida y muerte del poeta peruano. A poco de llegar se instala, en 1923, en un estudio de artista de la rue Vercingetorix y en 1924 es hospitalizado y operado en estado grave en el hospital de la Charité, actual hospital Broussais, sito en la rue Didot. Al formar pareja con su segunda compañera, Georgette, Vallejo se va a vivir con ella, en 1929, a su apartamento de la rue Molière en el barrio de la Opera. Sabemos que Georgette se desprendió de él en 1933 y que a partir de entonces empezaron una larga peregrinación por hoteles, habitaciones alquiladas o prestadas que habría de acabar, en 1936, en el hotel du Maine, en el boulevard del mismo nombre en pleno distrito 14. De allí saldrá, en 1938, para la clínica Arago, siempre en el mismo distrito, donde muere el día de Viernes Santo, acabando sus restos en el cementerio de Montrouge, límite sur de ese distrito, en el escenario que más frecuentara en vida el poeta peruano.

Si Vallejo residió algún tiempo fuera del distrito 14, no dejó, en efecto, de frecuentarlo asiduamente mientras estuvo en la capital francesa. La vida de la bohemia parisiense se había ido desplazando en los años que siguieron a la primera guerra mundial, de

Navidad de 1926 en Montparnasse. César Vallejo con Carlos More

Montmartre a Montparnasse. Aunque buena parte de los artistas plásticos, con Picasso a la cabeza, seguían viviendo en Montmartre y cerca de ellos algunos poetas señeros tales como Max Jacob o Pierre Reverdy, los protagonistas de los nueve ismos y, en particular, los surrealistas, elegían más bien Montparnasse. Así, el pintor Joan Miró o André Masson vivían en la rue Blomet y no lejos de ellos tenía su estudio el poeta Robert Desnos, mientras que los poetas Louis Aragon y Jacques Prevert habían encontrado vivienda en la rue du Château. Sucedía más a menudo que escritores y artistas de Montmartre bajaran a Montparnasse que los de Montparnasse subieran a Montmartre. Y, desde luego, los que iban llegando de otros países acudían en su mayoría a Montparnasse.

En esos años, en que aún vivían Romain Rolland y Paul Valéry, residieron en París o frecuentaron la capital francesa autores tales como Gertrude Stein, Thomas Mann, Pirandello, James Joyce, Unamuno o Baroja. Los escritores y artistas latinoamericanos formaban uno de los grupos más numerosos. Solían reunirse en tertulia en *La Rotonde* —el café al que iba Unamuno—, el *Dôme*, el *Select* y el *Jockey* —el café más frecuentado por Picasso— pero, sobre todo, en *La Coupole*. Arturo Uslar Pietri nos aporta su testimonio de aquel momento: «Cuando la bruma y las lámparas del atardecer convertían el boulevard en una asordinada feria pueblerina íbamos cayendo los contertulios a la terraza de *La Coupole*. A veces, todavía, veíamos pasar o sentarse en una mesa vecina a Picasso, rodeado de picadores y "marchands de tableaux", a Foujita detrás de sus gruesos anteojos de miope, a Utrillo en su delirio alcohólico, al hirsuto y solitario Ilya Ehrenburg. Según los años y las estaciones cambiaban los contertulios de la mesa. Casi nunca faltábamos Asturias, Alejo Carpentier y yo».[1]

Aunque Uslar Pietri no cite expresamente a César Vallejo, sabemos por Miguel Angel Asturias que el poeta era habitual contertulio de todos ellos en el café *La Coupole*: «Allí conocí a Vallejo, al que decíamos el "cholo Vallejo". Vallejo, para nosotros, era un poeta peruano que ofrecía la curiosidad de tener siempre heladas las manos. Era hombre sumamente callado, pero muy cordial. Cuando se tomaba sus primeras copas cambiaba. Aquel hombre silencioso empezaba a cantar, a contarnos cosas de su país y, de repente, salía a la calle cantando y se nos desaparecía».[2]

¿Qué buscaban por entonces en París estos y otros latinoamericanos tales como Pellicer o Alfonso Reyes? ¿Qué había atraído años antes a la capital francesa a Vicente Huidobro? ¿Qué le hizo retornar, para morir allí, a Ricardo Güiraldes?

Arturo Uslar Pietri resume la actitud deslumbrada y mimética que habían tenido antes que ellos los escritores y artistas latinoamericanos llegados a París hasta la primera guerra mundial: «Desde el siglo XIX formaban parte de la crónica pintoresca de la ciudad aquellos criollos ostentosos y rastacueros, trepadores y dispendiosos, que habían llegado a París a ganar prestigio social o aceptación literaria y artística. Los había habido ridículos y conmovedores. Los que a veces asomaban en las operetas de Offenbach, los que competían con dispendiosa ostentosidad por los favores de las grandes cortesa-

1 *A. Uslar Pietri,* Fantasmas de dos mundos, *Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 15.*

2 *L. López Alvarez,* Conversaciones con Miguel Angel Asturias, *San José, Costa Rica, Editorial Educa, 1976, 2.ª edición, p. 79.*

nas, los de la generación del tango y la gomina, y, también, los que desde fines del siglo XIX habían ido en busca de consagración, aprendizaje y reconocimiento cerca de las transitorias "vedettes" de la literatura de París. Entre ellos iban algunos meros imitadores, como Gómez Carrillo, u hombres de genio, equivocados sobre su identidad, que aspiraban a ser discípulos de Verlaine, cuando en realidad eran los creadores de un nuevo tiempo de la poesía y de la lengua, como Rubén Darío. Los más de ellos iban deliberadamente a "afrancesarse" y a atenuar los rasgos y las vivencias de su rica y mestizada cultura nativa».[3]

A esta actitud opone la de nuevos escritores y artistas latinoamericanos que tipifica a través del ejemplo de Miguel Angel Asturias: «Con los hombres de la generación de Asturias había cambiado radicalmente la actitud ante lo europeo. Veían lo europeo como una deslumbrante tienda de instrumentos, como una constante incitación a la creación propia, pero no para afrancesarse sino para expresar lo americano con una autenticidad y una fe que eran enteramente nuevas».[4] Tal pareciera haber sido, como veremos, el caso de César Vallejo.

Ciertos autores consideran que César Vallejo llegó a París huyendo de su país tras la situación que le había creado su reciente encarcelamiento. Más cercano de la realidad parece hallarse Francisco Martínez García al afirmar: «... la razón que se aduce para justificar la salida de Vallejo del Perú no es exacta. Vallejo tenía pensado viajar a Europa ya antes de la publicación de *Trilce* y de los sucesos del 1 de agosto de 1920 en Santiago. París era entonces el imán que atraía a todo intelectual hispanoamericano...»[5]

Sabemos que a su llegada a la capital francesa, Vallejo traía consigo viejas dolencias físicas que, unidas a las dificultades materiales con que tropezó, agravaban su talante agónico. En octubre de 1924 es operado de una hemorragia intestinal. Sale del hospital maltrecho y contempla la idea de regresar al Perú. Vence, sin duda, en él el reparo a regresar derrotado a un ambiente que se le había quedado estrecho. Al año siguiente ya ha conocido a Juan Larrea que será, desde entonces, su más fiel amigo, comenzando a trabajar en el «Bureau des Grands Journaux Ibéro-américains» y a colaborar en el *Mundial* de Lima. Pareciera que su vida se encauzara pero, en realidad, debe comprender que, sin haberse integrado de verdad en París, ya se ha alejado sin remedio del Perú: «Una vez aquí —escribe el 26 de abril de 1926—, me vi lejos de todos los amigos de Lima. Nadie se acuerda de mí. Probablemente creen que he muerto. [...] Cuando tuve necesidad de un amigo para que cobrase mis crónicas en *Mundial*, mi memoria no me dio ningún nombre».[6]

Contribuye, sin duda, a su perplejidad el hecho de que París no le ha aportado tanto como había esperado. La ciudad era, a la sazón, agitada por las vanguardias y él, antes de acudir a París, ya había hecho, sin mimetismo alguno, una especie de vanguardia «avant la lettre» al escribir y publicar en 1922 *Trilce*. Sin necesidad de ir a París, había

[3] *Uslar Pietri, p. 14.*
[4] Idem, *p. 15.*
[5] *F. Martínez García,* César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta, *León, Colegio Universitario de León, 1976, p. 63.*
[6] *L.A. Sánchez, «Vallejo, hombre y poeta libre»,* Cuadernos, *n.° 30, París, mayo-junio 1958, p. 15.*

escrito ya «... el libro mayor de la vanguardia poética en nuestro idioma...»[7] pero con la diferencia, respecto a los vanguardistas europeos, de que, en vez de obedecer al impulso de ruptura nacido de la razón crítica, le bastó con dejarse llevar por su propia angustia existencial. «La vanguardia nace, en Europa —afirma Fernández Retamar—, de la crisis del mundo burgués, de una situación histórica, y por lo tanto vital, irrespirable. En nuestras pobrecitas tierras imitadoras, se calcan las fórmulas de la vanguardia (por ejemplo el verso roto y la imagen rara). Pero en Vallejo, la poesía no surge del calco, sino de una situación vital, y por lo tanto histórica, irrespirable. El libro le nace de una intuición relampagueante. El resto de su vida, irá haciendo consciente esa intuición. Irá desarrollando el contenido histórico de aquella situación personal. Irá pasando de la rebeldía a la revolución.»[8]

Ese proceso que apunta Fernández Retamar le llevará a Vallejo a ironizar sobre la vanguardia formal tan en boga en París: «Al celestinaje del claro de luna en poesía, ha sucedido ahora el celestinaje del cinema, del avión o del radio, o de cualquier otra majadería más o menos ''futurista''».[9] Precisando más adelante el alcance de su crítica: «Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ''cinema'', ''avión'', ''jazz-band'', ''motor'', ''radio'' y, en general, de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni vieja, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad. [...] La poesía ''nueva'' a base de palabras nuevas o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no es moderna».[10]

Ya fuera por la decepción que le causó la vanguardia parisiense o porque su angustia vital se agudizó por el desarraigo, lo cierto es que París, en vez de estimular sus facultades creadoras, pareció más bien paralizarlas: «Los testimonios de la actividad propiamente poética del desterrado, son sumamente escasos. La actividad crítica es entonces más importante y se manifiesta como un modo de selección entre todo lo nuevo de los años últimos, una selección que rechaza cualquier ''estridentismo'' pasajero de las ''gestas de vanguardia'', para retener tan sólo unos cuantos elementos positivos capaces de ser integrados en la elaboración de una nueva poética y de lo que algunos, por los mismos años, empiezan a llamar una vuelta hacia un mal definido ''orden poético''».[11]

Sólo tras cuatro años de silencio en París, se decide Vallejo a publicar algunos nuevos poemas: «Le envío unos versos de la nueva cosecha (escribe a Luis Alberto Sánchez). Usted sabe, mi querido Sánchez, que soy harto avaro de mis cosas inéditas, [...]. Son

[7] *R. Fernández Retamar, «Prólogo» en César Vallejo,* Obra poética completa, *La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1970, p. X.*

[8] Idem, *p. XII.*

[9] *C. Vallejo,* Obras completas. El Arte y la Revolución, *Barcelona, Editorial Laia, 1978, vol. IV, p. 59.*

[10] Idem, *pp. 113-114.*

[11] *A. Coyné,* César Vallejo y su obra poética, *Lima, Editorial Letras Peruanas, 1957, p. 134.*

los primeros que saco a la publicidad, después de mi salida de América».[12] Esa disminución de su quehacer poético coincide con la época de su mayor actividad periodística. La capital francesa solicita su interés en múltiples sentidos y el poeta peruano, al mismo tiempo que informa, descubre: «Los intereses de Vallejo son vastísimos: política, sociedad, filosofía, arte, música, literatura, moda, costumbres, ciencias, en fin, toda la realidad política, social y cultural de su tiempo. En los artículos de este atento y severo observador partícipe, se reflejan las crisis y las inquietudes de esos años, encontrando allí una resonancia y a menudo una respuesta humana y profunda. Para calibrar la intelectualidad de Vallejo, de su cultura y de su inteligencia abierta, viva y curiosa, si no bastara la obra poética que la revelara en sus excepcionales valores humanos y expresivos, léanse los artículos sueltos. París no fue una selección casual. Si para el espíritu del poeta representó el derrumbamiento completo de sus mitos de pureza y de integridad, respondió no obstante a una exigencia no menos fuerte para el hombre, de una expansión intelectual sobre el terreno cosmopolita y moderno».[13]

Pero las satisfacciones intelectuales y artísticas que le ofrece la ciudad cosmopolita no pueden aplacar su angustia: «Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente».[14]

La lectura de fragmentos así de sus *Poemas en prosa* y los versos de sus *Poemas humanos,* escritos después en la capital francesa, llevarán a Guillermo Sucre a comentar agudamente: «*Poemas humanos* es todavía, y de manera que parece más extrema, el libro de la enajenación —del "hombre que ha caído y ya no llora"—. En efecto, la enajenación tiende a minarlo todo. Empieza (y termina) por ser un signo de la propia condición humana; es por ello, en última (y primera) instancia, fatal e irreductible. Sin embargo, no es el carácter inevitable de la muerte lo que resulta desquiciante en Vallejo; lo es, sí, el hecho de que el hombre esté condenado a la penuria existencial y al vacío como única trascendencia».[15]

Hay momentos, sin embargo, en que el poeta, ganado por la primavera parisiense, pareciera salir de su sombría condición: «¡SEÑORES! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida. ¡Señores! Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción formidable, espontánea y reciente de la vida, que hoy, por la primera vez, me extasía y me hace dichoso hasta las lágrimas. Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes no sentí la presencia de la vida. No la he sentido nunca. [...] Nunca, sino ahora, oí el estruendo de los carros, que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Haussmann. Nunca, sino

[12] *Sánchez, p. 16.*

[13] *R. Paoli,* Poesie, di César Vallejo, *Milano, Editorial Lerici, 1964, p. CXX.*

[14] *C. Vallejo,* Obra poética completa, *La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1970, p. 150.*

[15] *G. Sucre,* La máscara, la transparencia *(Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana), Caracas Monte Avila Editores, C.A., 1975, p. 147.*

ahora, avancé paralelamente a la primavera, diciéndola: "Si la muerte hubiera sido otra..." Nunca, sino ahora, vi la luz áurea del sol sobre las cúpulas del Sacré-Coeur. Nunca, sino ahora, se me acercó un niño y me miró hondamente con su boca. Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias».[16]

Para acabar diciendo en síntesis reveladora de su real desamparo: «¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte».[17]

La presencia de la muerte, una de las constantes mayores en la poesía de Vallejo, se torna acuciante en sus años de París. La actividad periodística, la frecuentación de exposiciones y espectáculos, el trato con amigos y conocidos, no logran acallar el apremio de su voz interior. Cada vez se pregunta con mayor frecuencia sobre la finalidad misma de su existencia. Antes de saber lo que es y para lo que ha nacido, sabe, desde luego, lo que decididamente no es y para lo que no entiende haber nacido: «Ya en 1926/27, Vallejo experimenta un estado de inestabilidad y de descontento de sí mismo, de orden moral. Pese a la paz material —por cierto relativa— repito, que ha conseguido el año anterior, y por más que tenga, como periodista, sus entradas a los teatros, conciertos y exposiciones, frecuentando además los cafés en boga, Vallejo exclama en francés, en el segundo trimestre de 1927: Tout ça, ce n'est ni moi ni ma vie! (¡Todo esto no soy yo ni mi vida!)».[18] Lúcida comprobación de quien no quiere aturdirse con la «fuite en avant» que le ofrece el torbellino de la gran ciudad.

En aparente paradoja, la comprobación de la inautenticidad de su existencia, no le lleva al retorno a su yo, sino a una proyección solidaria con los demás: «Sería difícil admitir que, en aquella época, todavía Vallejo, quien va a tener 35 años, se busca y se busca para sí solo. No. Se interroga sobre la contribución que él se siente obligado a dar a los hombres. Y su estado de inquietud indefinida revela en realidad los primeros síntomas de la crisis aguda que va a declararse en 1927/28. Crisis moral, de conciencia indubitablemente, pues a raíz de esta crisis precisamente entrevé Vallejo haber detectado la causa de su profundo malestar: su alejamiento de los problemas que más atormentan a la humanidad avasallada».[19]

Este habría sido el camino seguido en París por Vallejo. Del Perú se trasladó a la capital francesa llevando consigo sus demonios interiores. París, en lugar de aliviar sus males, los agudiza. Pero el poeta peruano, maltrecho y lejos de su tierra y de los suyos, saca fuerzas de flaqueza para realizarse en un movimiento de solidaridad humana. Como muy bien explica Martínez García: «Derrumbados los cimientos de sus creencias y necesitado de una seguridad, se produce el viraje más importante de su vida y que va a ser, desde ahora, su condicionante casi exclusivo: se lanza a la búsqueda de una verdad convincente; cree descubrirla en el marxismo, a cuyo estudio se entrega con fervor a partir, sobre todo, de 1927».[20]

[16] *Vallejo,* Obra poética..., *pp. 151-153.*
[17] Idem, *p. 153.*
[18] *G. Vallejo,* Apuntes biográficos sobre *Poemas en prosa* y *Poemas humanos, Lima, Francisco Moncloa Editores, S.A., 1968, p. 7.*
[19] Idem.
[20] *Martínez García, p. 61.*

Américo Ferrari trata de reconstituir lo que fuera la trayectoria vital de Vallejo, desde su infancia hasta su muerte, a partir de la revelación que supuso para él la experiencia de París: «Vallejo, en efecto, se sentía a disgusto en medio de la sociedad artificial y deshumanizada que lo rodeaba en París. Lo cual explica que se acentúe hasta hacerse obsesiva la añoranza del hogar materno en medio de una sociedad campesina, comunitaria, arcaica, ligada a las fuerzas elementales y donde florece el tipo de hombre que Vallejo exaltaba ya en el poema "Gleba"».[21]

Pero, no contento con afirmarse mediante el rechazo o la nostalgia, Vallejo se habría servido de ambas para proyectarse hacia el futuro: «Y es seguro que el exilio en París actúa a modo de un revelador que hace surgir, agigantadas en la distancia, unas imágenes que transfieren la nostalgia personal y singular del terruño, a una nostalgia, no menos personal, pero universal y colectiva, de la patria futura y libre de los hombres».[22] A partir de entonces, Vallejo habría estado a la búsqueda «... de una vida ideal posible para el hombre y que puede encarnar en cualquier pueblo o modo de vida que el poeta sueña como opuestos al "hic et nunc" de su confinamiento en la urbe francesa, por ejemplo, España o Rusia, pero sobre todo España, a la que se siente atado por fuertes lazos de sangre y de cultura».[23]

Ambas experiencias, pero sobre todo la de la guerra civil española, provocarán las últimas llamaradas de su creación poética. Sigue habiendo, no obstante, entre los poemas escritos por Vallejo en sus últimos años, algunos que empalman con su personal y dolorido sentir de otros tiempos. La muerte, relegada acaso en algún momento, reaparece en primer plano y no sólo en el muy conocido —por pretendidamente premonitorio— de «me moriré en París con aguacero». El hecho de que Vallejo asumiera su muerte como un devenir que observaba lúcido e impotente, resulta acaso más directamente verificable y estremecedor en el poema que con el título de «París, octubre 1936» reza:

De todo esto yo soy el único que parte.
De este banco me voy, de mis calzones,
de mi gran situación, de mis acciones,
de mi número hendido parte a parte,
de todo esto yo soy el único que parte.

De los Campos Elíseos o al dar vuelta
la extraña callejuela de la Luna,
mi defunción se va, parte mi cuna,
y, rodeada de gente, sola, suelta,
mi semejanza humana dase vuelta
y despacha sus sombras una a una.[24]

Así vivió y murió en París César Abraham Vallejo Mendoza.

Luis López Alvarez

[21] *A. Ferrari, «Introducción» en César Vallejo,* Obra poética completa, *Madrid, Alianza Tres, 1986, 2.ª ed., pp. 53-54.*

[22] Idem, *p. 54.*

[23] Idem.

[24] *C. Vallejo,* Obra poética completa, *Madrid, Alianza Tres, 1986, 2.ª ed., p. 247.*



Bibliografía de César Vallejo y sobre César Vallejo

I. Obras de César Vallejo

1. Obras Completas y Antologías

VALLEJO, CÉSAR: *Antología.* Selección y prólogo de Xavier Abril, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1942.

—: *Poesías. Cuentos.* Selección de Manuel Beltroy, Compañía de Impresiones y Publicidad, Col. «Antología Peruana», Lima, 1944.

—: *César Vallejo. Quince poemas.* Selección de José Escobar y Eugenio Martínez, Ed. Baladre, Cartagena, 1948.

—: *Antología.* Prólogo de Edmundo Cornejo, Ed. Hora del Hombre, Lima, 1948.

—: *Poesías completas.* Recopilación, prólogo y notas de César Miró, Ed. Losada, Buenos Aires, 1949.

—: *Antología (de César Vallejo).* En LUIS MONGUIÓ, *César Vallejo. Vida, obra, antología.* Cuarenta y seis poemas, New York, 1952.

—: *Antología poética de César Vallejo.* Selección de José Jiménez Blanco, Granada, 1953.

—: *Antología poética de César Vallejo.* Selección y prólogo de Gustavo Valcárcel, Ediciones del Patronato del Libro Peruano, Lima, 1956.

—: *Poemas.* Antología, notas y estudio preliminar por Ramiro Casasbellas, Ed. Perrot, Buenos Aires, 1958.

—: *César Vallejo. Antología poética.* Prólogo de Gustavo Valcárcel, Ed. Imprenta Nacional de Cuba, La Habana, 1962.

—: *Obra poética completa.* Prólogo de Roberto Fernández Retamar, Casa de las Américas, La Habana, 1965.

—: *Novelas y cuentos completos,* Francisco Moncloa Editores, Lima, 1967.

—: *Obra poética completa.* Edición con facsímiles. Prólogo de Américo Ferrari y colofón de Georgette de Vallejo, Francisco Moncloa Editores, Lima, 1968.

—: *Poesías completas,* Ed. Las Américas Publishing Co., New York, 1969-70.

—: *Obra poética completa.* Prólogo de Roberto Fernández Retamar, Casa de las Américas, La Habana, 1970.

—: *Antología de César Vallejo.* Selección y prólogo de Xavier Abril, noventa y cinco poemas, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1972.

—: *Obras completas,* Ed. La Mosca Azul, Lima, 1973.

—: *Obra poética completa,* Ed. La Mosca Azul, Lima, 1974.

—: *César Vallejo.* Selección y notas de Carlos Luis Altamirano, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, San José (Costa Rica), 1975.

—: *Obra poética completa.* Prólogo de Roberto Fernández Retamar, Casa de las Américas, La Habana, 1975.

—: *Obras completas.* Nueve tomos, Ed. Laia, Barcelona, 1976-78.

—: *Antología poética.* En el número extraordinario, dedicado a César Vallejo por *Litoral,* Málaga, 76-77-78 (1978).

—: *Poesía completa.* Edición crítica y exegética al cuidado de Juan Larrea, con la asistencia de Felipe David Obarrio, Barral Editores, Barcelona, 1978.

—: *Poesía completa,* Ed. Premiá, México, 1978.

—: *Obra poética completa.* Edición, prólogo y cronología de Enrique Ballón Aguirre, Biblioteca Ayacucho, Caracas, y Editorial Galaxis, Barcelona, 1979.

—: *Obra poética completa.* Introducción de Américo Ferrari, Alianza Editorial (Alianza Tres), Madrid, 1982.

—: *Antología didáctica,* por Ricardo González Vigil, Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1986.

Taller en la calle Vercingetorix (París), donde vivió César Vallejo en 1927

2. Prosa

2.1. Narración y ensayo

VALLEJO, CÉSAR: *El Romanticismo en la poesía castellana.* Tesis para optar al grado de Bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de la Libertad (Trujillo), Tipografía Olaya, Trujillo, 1915.

— Ed. Mejía Baca, Lima, 1954.

— Editorial Fundamentos, Madrid, 1984.

—: *Más allá de la vida y la muerte,* en *Variedades,* Lima, 17 de junio de 1922.

—: *Escalas (Escalas melografiadas),* Talleres Tip. de la Penitenciaría, Lima, 1923.

—: *Fabla salvaje,* Col. «La novela peruana», Lima, año I, 9 (1923).

— Ed. Labor, Lima, 1965.

—: *Los Caynas,* en *Alfar,* La Coruña, 39 (abril, 1924).

—: *Una crónica incaica* (Cuentos peruanos), en *La Voz,* Madrid, 22 de mayo de 1931.

—: *La danza del Situa* (Cuentos extranjeros), en *La Voz,* Madrid, 17 de junio de 1931.

—: *El tungsteno,* Ed. Cenit, Col. «La novela proletaria», Madrid, 1931.

— Ed. Mejía Baca, Lima, 1957.

— Ed. Perú Nuevo, Lima, 1958.

—: *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin,* Ed. Ulises, Col. «Nueva política», Madrid, 1931.

— Ed. Perú Nuevo, Lima, 1959.

— Ed. Labor, Lima, 1965.

—: *Cuentos.* Edición de Manuel Beltroy, Ed. Compañía de Impresiones y Publicidad, Col. «Antología peruana», Lima, 1944.

—: *Hacia el reino de los Sciris,* en *Nuestro tiempo,* Lima, 1, 2 y 3 (enero, marzo y mayo, 1944).

—: *Novelas: Tungsteno, Fabla salvaje, Escalas melografiadas.* Prólogo de Jorge Falcón, Ed. Hora del Hombre, Lima, 1948.

—: *Paco Yunque,* en *Apuntes del Hombre,* Lima, año I, 1 (julio, 1951).

— Ed. Laia, Col. «La Barca», Barcelona, 1978.

—: *Rusia ante el Segundo Plan Quinquenal,* Ed. Labor, Lima, 1965.

—: *Novelas y cuentos completos,* Francisco Moncloa Editores, Lima, 1967.

—: *Contra el secreto profesional,* Ed. La Mosca Azul, Lima, 1973.

—: *El arte y la revolución,* Ed. La Mosca Azul, Lima, 1973.

—: *Obras completas,* 2: *Escalas melografiadas, Fabla salvaje, Hacia el reino de los Sciris, Cuentos cortos,* Ediciones de Bolsillo, 465, Editorial Laia, Barcelona, 1976.

—: *Obras completas,* 6: *El tungsteno, Paco Yunque,* Ediciones de Bolsillo, 470, Editorial Laia, Barcelona, 1976.

—: *Fabla salvaje, El tungsteno, Paco Yunque,* Promoción Editorial Inca, Lima, 1976.

—: *Obras completas,* 3: *Poemas en prosa, Contra el secreto profesional* (contiene también *Apuntes biográficos de César Vallejo* por Georgette de Vallejo), Ediciones de Bolsillo, 475, Editorial Laia, Barcelona, 1977.

—: *Obras completas,* 4: *El arte y la revolución,* Ediciones de Bolsillo, 25, Editorial Laia, Barcelona, 1978.

—: *Las novias de París,* Los libros de la siesta, Madrid, 1987.

2.2. Traducciones realizadas por César Vallejo del francés al castellano

MANGUIN, CHARLES M. E.: *«En el Perú» en torno al continente latino, con el «Jules Michelet»,* Ed. Librería Pierre Roger, París, 1925.

BARBUSSE, HENRI: *Elevación,* Ed. Cenit, Madrid, 1931.

AYMÉ, MARCEL: *La calle sin nombre,* Ed. Cenit, Madrid, 1931.

—: *La yegua verde,* Ed. Cenit, Madrid, 1931.

2.3. Epistolario

VALLEJO, CÉSAR: *Ciento catorce cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero,* Ed. Juan Mejía Baca, Lima, 1975.

—: *Epistolario general,* Pre-textos, Valencia (España), 1982.

2.4. Periodismo: artículos, crónicas y similares

VALLEJO, CÉSAR: *Artículos olvidados,* primera serie. Prólogo de Luis Alberto Sánchez, Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, Lima, 1960.

—: *Desde Europa.* Crónicas y artículos dispersos. Recopilación, prólogo y notas de Jorge Puccinelli, Instituto Raúl Porras Barrenechea, Lima, 1969.

—: *Enunciados de la guerra española.* Prólogo y notas de Armando Zárate, Ed. Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1975.

—: «Con el conde de Lemos», en *La Reforma,* Trujillo, 18 de enero de 1918.

—: «Con Manuel González Prada», en *La Reforma,* Trujillo, 9 de marzo de 1918.

—: «Con José María Eguren», en *La Semana,* Trujillo, 30 de marzo de 1918.

—: «Abraham Valdelomar ha muerto», en *La Prensa,* Lima, 4 de noviembre de 1919.

—: «En Montmartre», en *El Norte,* Trujillo, 26 de octubre de 1923.

—: «El pájaro azul», en *El Norte,* Trujillo, 1 de febrero de 1924.

—: «En la Academia Francesa», en *El Norte,* Trujillo, 15 de febrero de 1924.

—: «La flama del recuerdo», en *El Norte,* Trujillo, 18 de febrero de 1924.

—: «La Rotonda», en *El Norte,* Trujillo, 22 de febrero de 1924.

—: «Cooperación», en *El Norte,* Trujillo, 26 de febrero de 1924.

—: «Salón de Otoño», en *El Norte,* Trujillo, 10 de marzo de 1924.

—: «Literatura peruana: la última generación», en *El Norte,* Trujillo, 12 de marzo de 1924.

—: «Enrique Gómez Carrillo», en *El Norte,* Trujillo, 17 de marzo de 1924.

—: «Réclame de cultura», en *El Norte,* Trujillo, 23 de marzo de 1924.

—: «Ventura García Calderón», en *El Norte,* Trujillo, 28 de marzo de 1924.

—: «Las mujeres de París», en *El Norte,* Trujillo, 4 de abril de 1924.

—: «Hugo Barbagelata», en *El Norte,* Trujillo, 6 de abril de 1924.

—: «Gonzalo Zaldumbide», en *El Norte,* Trujillo, 11 de abril de 1924.

—: «Alcides Arguedas», en *El Norte,* Trujillo, 15 de abril de 1924.

—: «Francisco García Calderón», en *El Norte,* Trujillo, 20 de abril de 1924.

—: «Salón de Tullerías de París», en *Alfar,* La Coruña, 44 (noviembre, 1924).

—: «Los escritores jóvenes del Perú», en *El Norte,* Trujillo, 4 de abril de 1925.

—: «Roberto Remaugé», en *El Norte,* Trujillo, 6 de abril de 1925.

—: «Los grandes periódicos iberoamericanos», en *Mundial,* Lima, 1 de mayo de 1925.

—: «La Exposición de artes decorativas de París», en *Mundial,* Lima, 17 de julio de 1925.

—: «Guitry, Flammarion, Mangin, Pierre Louys», en *Mundial,* Lima, 24 de julio de 1925.

—: «Crónica de París», en *Mundial,* Lima, 14 de agosto de 1925.

—: «La nueva generación de Francia», en *Mundial,* Lima, 4 de septiembre de 1925.

—: «La inmigración amarilla al Perú», en *L'Europe Nouvelle,* París, 394 (5 de septiembre de 1925).

—: «El verano en París», en *Mundial,* Lima, 11 de septiembre de 1925.

—: «Carta de París», en *Mundial,* Lima, 18 de septiembre de 1925.

—: «El verano en Dauville», en *Mundial,* Lima, 9 de octubre de 1925.

—: «Ultimas novedades científicas de París», en *Mundial,* Lima, 16 de octubre de 1925.

—: «España en la Exposición Internacional de París», en *Mundial,* Lima, 23 de octubre de 1925.

—: «La dignidad del escritor. La miseria de León Bloy. Los editores árbitros de la gloria», en *El Norte,* Trujillo, 1 de noviembre de 1925.

—: «Las fieras y las aves raras en París», en *Mundial,* Lima, 6 de noviembre de 1925.

—: «El Salón de Otoño en París», en *Mundial,* Lima, 27 de noviembre de 1925.

—: «La conquista de París por los negros», en *Mundial,* Lima, 11 de diciembre de 1925.

—: «El hombre moderno», en *El Norte,* Trujillo, 13 de diciembre de 1925.

—: «Entre Francia y España», en *Mundial,* Lima, 1 de enero de 1926.

—: «Recuerdos de la guerra europea», en *Mundial,* Lima, 8 de enero de 1926.

—: «El Salón de Otoño en París», en *Alfar,* La Coruña, 55 (enero, 1926).

—: «Wilson y la vida ideal en la ciudad», en *Mundial,* Lima, 5 de febrero de 1926.

—: «Un gran libro de Clemenceau», en *Mundial,* Lima, 5 de marzo de 1926.

—: «Los negros y los bomberos. ¿Quiénes dominarán el mundo?», en *El Norte,* Trujillo, 7 de marzo de 1926.

—: «La confusión de las lenguas», en *El Norte,* Trujillo, 14 de marzo de 1926.

—: «Influencia del Vesubio en Mussolini», en *Mundial,* Lima, 19 de marzo de 1926.

—: «La necesidad de morir», en *El Norte,* Trujillo, 22 de marzo de 1926.

—: «Las pirámides de Egipto», en *Mundial,* Lima, 26 de marzo de 1926.

—: «Una gran lucha entre Francia y los Estados Unidos», en *Mundial,* Lima, 9 de abril de 1926.

—: «La tumba bajo el Arco de Triunfo», en *Mundial,* Lima, 21 de mayo de 1926.

—: «Manuscritos inéditos de Descartes», en *Mundial,* Lima, 11 de junio de 1926.

—: «Hablo con Poincaré», en *El Norte,* Trujillo, 13 de junio de 1926.

—: «El secreto de Toledo», en *Mundial,* Lima, 25 de junio de 1926.

—: «Un drama parisién», en *El Norte,* Trujillo, 4 de julio de 1926.

—: «La diplomacia directa de Briand», en *Mundial,* Lima, 9 de julio de 1926.

—: «El asesino de Barrès», en *Variedades,* Lima, 10 de julio de 1926.

—: «Los peligros del tennis», en *Mundial,* Lima, 23 de julio de 1926.

—: «El más grande músico de Francia», en *Variedades,* Lima, 24 de julio de 1926.

—: «París renuncia a ser centro del mundo», en *Mundial,* Lima, 28 de julio de 1926.

—: «La fáustica moderna», en *Variedades,* Lima, 7 de agosto de 1926.

—: «El poeta y el político. El caso Victor Hugo», en *El Norte,* Trujillo, 15 de agosto de 1926.

—: «El sombrero es el hombre», en *Variedades,* Lima, 21 de agosto de 1926.

—: «Tres ministerios en una semana», en *El Norte,* Trujillo, 22 de agosto de 1926.

—: «La visita de los reyes de España a París», en *Mundial,* Lima, 27 de agosto de 1926.

—: «El enigma de los Estados Unidos», en *El Norte,* Trujillo, 29 de agosto de 1926.

—: «El último drama parisién», en *Variedades,* Lima, 4 de septiembre de 1926.

—: «Estado de la literatura española», en *Favorables París Poema,* París, 1 (julio, 1926).

—: «Me estoy riendo», en *Favorables París Poema,* París, 1 (julio, 1926).

—: «César Vallejo», en *Favorables París Poema,* París, 1 (julio, 1926).

—: «Poesía nueva», en *Favorables París Poema,* París, 1 (julio, 1926).

—: «El Bautista de Vinci», en *Variedades,* Lima, 18 de septiembre de 1926.

—: «El nuevo estado religioso», en *El Norte,* Trujillo, 19 de septiembre de 1926.

—: «La revancha de los monos», en *Mundial,* Lima, 24 de septiembre de 1926.

—: «Es lo contrario de lo que quiero decir», en *Favorables París Poema,* París, 2 (octubre, 1926).

—: «Gastón Guyot, el nuevo Landrú», en *Variedades,* Lima, 2 de octubre de 1926.

—: «La canonización de Poincaré», en *Mundial,* Lima, 8 de octubre de 1926.

—: «Crónicas de París», en *Variedades,* Lima, 23 de octubre de 1926.

—: «Se prohibe hablar al piloto», en *Favorables París Poema,* París, 2 (octubre, 1926).

—: «Poesía nueva», en *Amauta,* Lima, 3 (noviembre, 1926).

—: «Montaigne sobre Shakespeare», en *Mundial,* Lima, 5 de noviembre de 1926.

—: «Menos comunista y menos fascista», en *El Norte,* Trujillo, 14 de noviembre de 1926.

—: «La defensa de la vida», en *El Norte,* Trujillo, 21 de noviembre de 1926.

—: «Dadaísmo político: el caso Garibaldi», en *El Norte,* Trujillo, 25 de diciembre de 1926.

—: «La gran piedad de los escritores de Francia», en *Mundial,* Lima, 26 de noviembre de 1926.

—: «Se prohibe hablar al piloto», en *Amauta,* Lima, 4 (diciembre de 1926).

—: «El Salón del Automóvil de París», en *Mundial,* 3 de diciembre de 1926.

—: «El crepúsculo de las águilas», en *Mundial,* Lima, 17 de diciembre de 1926.

—: «El nuevo renacimiento», en *Mundial,* Lima, 24 de diciembre de 1926.

—: «Hablo con Poincaré», en *Variedades,* Lima, 25 de diciembre de 1926.

—: «La fiesta de las novias en París», en *Mundial,* Lima, 1 de enero de 1927.

—: «Un gran descubrimiento científico», en *Mundial,* Lima, 7 de enero de 1927.

—: «Ginebra y las pequeñas naciones», en *Mundial,* Lima, 14 de enero de 1927.

—: «La muerte de Claude Monet», en *Mundial,* Lima, 4 de febrero de 1927.

—: «La justa distribución de las horas», en *Mundial,* Lima, 11 de febrero de 1927.

—: «Los premios literarios en Francia», en *Mundial,* Lima, 18 de febrero de 1927.

—: «Ultimos descubrimientos científicos», en *Mundial,* Lima, 11 de marzo de 1927.

—: «Una gran reunión latinoamericana», en *Mundial,* Lima, 18 de marzo de 1927.

—: «Keyserling contra Spengler; el ocaso de todas las culturas», en *El Norte,* Trujillo, 21 de marzo de 1927.

—: «La resurrección de la carne», en *Mundial,* Lima, 8 de abril de 1927.

—: «El Arco de Triunfo», en *Variedades,* Lima, 9 de abril de 1927.

—: «Los ídolos de la vida contemporánea», en *Mundial,* Lima, 22 de abril de 1927.

—: «Religiones de vanguardia», en *Mundial,* Lima, 29 de abril de 1927.

—: «Una gran evocación de Luis XIV», en *Variedades,* Lima, 30 de abril de 1927.

—: «La revolución en la Opera de París», en *Mundial,* Lima, 6 de mayo de 1927.

—: «Contra el secreto profesional. A propósito de Pablo Abril de Vivero», en *Variedades,* Lima, 7 de mayo de 1927.

—: «La inoculación del genio», en *Mundial,* Lima, 20 de mayo de 1927.

—: «Picasso o la cucaña del héroe», en *Variedades*, Lima, 21 de mayo de 1927.

—: «Oriente y Occidente», en *Mundial*, Lima, 27 de mayo de 1927.

—: «Explicación de la guerra», en *Mundial*, Lima, 3 de junio de 1927.

—: «París en primavera», en *El Norte*, Trujillo, 12 de junio de 1927.

—: «Lienzos de Merino», en *Mundial*, Lima, 24 de junio de 1927.

—: «La diplomacia latinoamericana en Europa», en *Variedades*, Lima, 30 de julio de 1927.

—: «Contra el secreto profesional», en *Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, 6 (13 de agosto de 1927).

—: «En torno al heroísmo», en *Mundial*, Lima, 19 de agosto de 1927.

—: «Un extraño proceso criminal», en *Mundial*, Lima, 26 de agosto de 1927.

—: «Las nuevas disciplinas», en *Variedades*, Lima, 27 de agosto de 1927.

—: «El apostolado como oficio», en *Mundial*, Lima, 9 de septiembre de 1927.

—: «El retorno a la razón», en *Variedades*, Lima, 10 de septiembre de 1927.

—: «Aspectos de la prensa francesa», en *Mundial*, Lima, 16 de septiembre de 1927.

—: «El otro caso de Mr. Curwood», en *Mundial*, Lima, 23 de septiembre de 1927.

—: «La vida como match», en *Variedades*, Lima, 24 de septiembre de 1927.

—: «La Gioconda y Guillaume Apollinaire», en *Variedades*, Lima, 1 de octubre de 1927.

—: «El espíritu aventurero», en *Variedades*, Lima, 8 de octubre de 1927.

—: «Deauville contra Ginebra», en *Mundial*, Lima, 7 de octubre de 1927.

—: «De los astros y el sport», en *Mundial*, Lima, 14 de octubre de 1927.

—: «Sensacional entrevista con el nuevo Mesías», en *Mundial*, Lima, 21 de octubre de 1927.

—: «Los escollos de siempre», en *Variedades*, Lima, 22 de octubre de 1927.

—: «Los funerales de Isadora Duncan», en *Mundial*, Lima, 28 de octubre de 1927.

—: «Un millón de palabras pacifistas», en *Mundial*, Lima, 4 de noviembre de 1927.

—: «Los tipos universales en la literatura», en *Mundial*, Lima, 11 de noviembre de 1927.

—: «Una importante encuesta parisiense», en *Mundial*, Lima, 25 de noviembre de 1927.

—: «Contribución al estudio del cinema», en *Mundial*, Lima, 9 de diciembre de 1927.

—: «Los hombres de la época», en *Mundial*, Lima, 23 de diciembre de 1927.

—: «Los artistas ante la política», en *Mundial*, Lima, 31 de diciembre de 1927.

—: «La música de las ondas etéreas», en *Mundial*, Lima, 13 de enero de 1928.

—: «La dicha de la libertad», en *Mundial*, Lima, 3 de febrero de 1928.

—: «D'Annunzio en la comedia francesa», en *Variedades*, Lima, 4 de febrero de 1928.

—: «La locura en el arte», en *Mundial*, Lima, 17 de febrero de 1928.

—: «Hacia la dictadura socialista», en *Variedades*, Lima, 18 de febrero de 1928.

—: «La lucha electoral en Francia», en *Variedades*, Lima, 3 de marzo de 1928.

—: «La pasión de Charles Chaplin», en *Mundial*, Lima, 9 de marzo de 1928.

—: «Invitación a la claridad», en *Mundial*, Lima, 16 de marzo de 1928.

—: «La diplomacia latinoamericana», en *Variedades*, Lima, 17 de marzo de 1928.

—: «La consagración de la primavera», en *Mundial*, Lima, 23 de marzo de 1928.

—: «Ciencias sociales», en *Mundial*, Lima, 6 de abril de 1928.

—: «Sobre el proletariado literario», en *Mundial*, Lima, 13 de abril de 1928.

—: «Sociedades coloniales», en *Mundial*, Lima, 20 de abril de 1928.

—: «El ocaso de las máscaras», en *Variedades*, Lima, 21 de abril de 1928.

—: «Falla y la música de escena», en *Variedades*, Lima, 28 de abril de 1928.

—: «Psicología de los diamanteros», en *Mundial*, Lima, 4 de mayo de 1928.

—: «Ensayo de una rítmica en tres pantallas», en *Variedades*, Lima, 12 de mayo de 1928.

—: «La Semana Santa en París», en *Mundial*, Lima, 18 de mayo de 1928.

—: «Los seis días de París», en *Mundial*, Lima, 25 de mayo de 1928.

—: «Literatura a puerta cerrada», en *Variedades*, Lima, 26 de mayo de 1928.

—: «Obreros manuales y obreros intelectuales», en *Variedades*, Lima, 2 de junio de 1928.

—: «El parlamento de post-guerra», en *Mundial*, Lima, 8 de junio de 1928.

—: «Aniversario de Baudelaire», en *Mundial*, Lima, 6 de julio de 1928.

—: «La prensa del escándalo», en *Variedades*, Lima, 7 de julio de 1928.

—: «El congreso internacional de la rata», en *Mundial*, Lima, 13 de julio de 1928.

—: «Las nuevas corrientes artísticas de España», en *Mundial,* Lima, 28 de julio de 1928.

—: «En la Academia Francesa», en *Variedades,* Lima, 28 de julio de 1928.

—: «Los dos polos de la época», en *Mundial,* Lima, 10 de agosto de 1928.

—: «Oyendo a Krishnamurti», en *Variedades,* Lima, 11 de agosto de 1928.

—: «Los maestros del cubismo. El Pitágoras de la pintura», en *Variedades,* Lima, 25 de agosto de 1928.

—: «El espíritu y el hecho comunista», en *Mundial,* Lima, 31 de agosto de 1928.

—: «Las fuerzas militares del mundo», en *Mundial,* Lima, 7 de septiembre de 1928.

—: «El año teatral en Europa», en *Mundial,* Lima, 14 de septiembre de 1928.

—: «Literatura proletaria», en *Mundial,* Lima, 21 de septiembre de 1928.

—: «Loewenstein», en *Variedades,* Lima, 22 de septiembre de 1928.

—: «El disco de Newton», en *Mundial,* Lima, 5 de octubre de 1928.

—: «El caso de Paul Morand», en *Variedades,* Lima, 13 de octubre de 1928.

—: «Tolstoy y la Nueva Rusia», en *Mundial,* Lima, 26 de octubre de 1928.

—: «El espíritu polémico», en *Mundial,* Lima, 2 de noviembre de 1928.

—: «La acción revolucionaria en Francia», en *Variedades,* Lima, 3 de noviembre de 1928.

—: «La traición del pensamiento», en *Mundial,* Lima, 23 de noviembre de 1928.

—: «Un atentado contra el Regente Horthy», en *Mundial,* Lima, 11 de enero de 1929.

—: «Keyserling contra Spengler», en *Mundial,* Lima, 18 de enero de 1929.

—: «Las lecciones del marxismo», en *Variedades,* Lima, 19 de enero de 1929.

—: «La juventud de América en Europa», en *Mundial,* Lima, 1 de febrero de 1929.

—: «La megalomanía de un continente», en *El Comercio,* Lima, 3 de febrero de 1929.

—: «Ultimas novedades artísticas de París», en *El Comercio,* Lima, 10 de febrero de 1929.

—: «Los males sociales del siglo», en *Mundial,* Lima, 22 de febrero de 1929.

—: «Las grandes crisis modernas», en *El Comercio,* Lima, 10 de marzo de 1929.

—: «Las crisis financieras de la época», en *Mundial,* Lima, 8 de marzo de 1929.

—: «De Rasputin a Ibsen», en *El Comercio,* Lima, 17 de marzo de 1929.

—: «El concurso de belleza universal», en *Mundial,* Lima, 29 de marzo de 1929.

—: «Graves escándalos médicos en París», en *El Comercio,* Lima, 7 de abril de 1929.

—: «El movimiento dialéctico en un tren», en *Mundial,* Lima, 12 de abril de 1929.

—: «La vida nocturna en las grandes capitales», en *Mundial,* Lima, 19 de abril de 1929.

—: «En la frontera rusa», en *Mundial,* Lima, 26 de abril de 1929.

—: «Acerca de la revolución rusa», en *El Comercio,* Lima, 28 de abril de 1929.

—: «El pensamiento revolucionario», en *Mundial,* Lima, 3 de mayo de 1929.

—: «La obra de arte y la vida del artista», en *El Comercio,* Lima, 6 de mayo de 1929.

—: «César Vallejo en viaje a Rusia», en *El Comercio,* Lima, 12 de mayo de 1929.

—: «Foch y el soldado desconocido», en *Mundial,* Lima, 17 de mayo de 1929.

—: «Los creadores de la pintura indoamericana», en *Mundial,* Lima, 24 de mayo de 1929.

—: «Una gran consulta internacional», en *Mundial,* Lima, 31 de mayo de 1929.

—: «Foch contra Clemenceau», en *Mundial,* Lima, 7 de junio de 1929.

—: «El decorado teatral moderno», en *El Comercio,* Lima, 9 de junio de 1929.

—: «Las etapas del desarme universal», en *Mundial,* Lima, 14 de junio de 1929.

—: «La verdadera situación de Rusia», en *Mundial,* Lima, 21 de junio de 1929.

—: «La libertad de la prensa en Francia», en *El Comercio,* Lima, 1 de julio de 1929.

—: «Un importante libro de Bichet», en *Mundial,* Lima, 5 de julio de 1929.

—: «El año de 13 meses», en *El Comercio,* Lima, 7 de julio de 1929.

—: «Chaliapin y el nuevo espíritu», en *Mundial,* Lima, 19 de julio de 1929.

—: «Una discusión en la Cámara francesa», en *Mundial,* Lima, 26 de julio de 1929.

—: «La nueva poesía norteamericana», en *El Comercio,* Lima, 30 de julio de 1929.

—: «Un libro sensacional sobre la guerra», en *El Comercio,* Lima, 11 de agosto de 1929.

—: «Los calvarios bretones», en *Mundial,* Lima, 23 de agosto de 1929.

—: «Los enterrados vivos», en *Mundial,* Lima, 30 de agosto de 1929.

—: «La casa de Renán», en *Mundial,* Lima, 30 de agosto de 1929.

—: «Pacifismo capitalista y pacifismo proletario», en *Mundial,* Lima, 6 de septiembre de 1929.

—: «Los animales en la sociedad moderna», en *Mundial,* Lima, 13 de septiembre de 1929.

—: «Cómo será la guerra futura», en *El Comercio,* Lima, 15 de septiembre de 1929.

—: «De Varsovia a Moscú», en *Mundial,* Lima, 27 de septiembre de 1929.

—: «La vida de Lenin», en *Mundial,* Lima, 4 de octubre de 1929.

—: «En un circo alemán», en *El Comercio,* Lima, 6 de octubre de 1929.

—: «El último discurso de Briand», en *Mundial,* Lima, 25 de octubre de 1929.

—: «París y Moscú», en *El Comercio,* Lima, 27 de octubre de 1929.

—: «*Mundial* en Rusia», en *Mundial,* Lima, 13 de diciembre de 1929.

—: «*Mundial* en el oriente europeo», en *Mundial,* Lima, 27 de diciembre de 1929.

—: «Clemenceau ante la historia», en *Mundial,* Lima, 11 de enero de 1930.

—: «Un reportaje en Rusia», en *Bolívar,* Madrid, 1 (1 de febrero de 1930).

—: «Un reportaje en Rusia (II): Historia de un militante bolchevique», en *Bolívar,* Madrid, 2 (15 de febrero de 1930).

—: «Autopsia del superrealismo», en *Variedades,* Lima, 26 de marzo de 1930.

—: «Autopsia del superrealismo», en *Nosotros,* Buenos Aires, 250 (marzo, 1930).

—: «Un reportaje en Rusia (III): Revelación de Moscú», en *Bolívar,* Madrid, 4 (15 de marzo de 1930).

—: «Panait Istrati, político», en *El Comercio,* Lima, 16 de marzo de 1930.

—: «Un reportaje en Rusia (IV): Tres ciudades en una sola», en *Bolívar,* Madrid, 5 (1 de abril de 1930).

—: «Alrededor del Banco de las reparaciones», en *El Comercio,* Lima, 13 de abril de 1930.

—: «Un reportaje en Rusia (V): Sectores sociales del Soviet», en *Bolívar,* Madrid, 6 (15 de abril de 1930).

—: «Autopsia del superrealismo», en *Amauta,* Lima, 30 (abril-mayo, 1930).

—: «Un reportaje en Rusia (VI): Wladimiro Maiakowsky», en *Bolívar,* Madrid, 7 (1 de mayo, 1930).

—: «Un reportaje en Rusia (VII): Los trabajos y los placeres», en *Bolívar,* Madrid, 8 (15 de mayo, 1930).

—: «Un reportaje en Rusia (VIII): Filiación del bolchevique», en *Bolívar,* Madrid, 9 (1 de junio, 1930).

—: «Una reunión de escritores soviéticos», en *El Comercio,* Lima, 1 de junio de 1930.

—: «Ultimas novedades teatrales de París», en *El Comercio,* Lima, 15 de junio de 1930.

—: «Un reportaje en Rusia (IX): Acerca de un panfleto contra el Soviet», en *Bolívar,* Madrid, 11 (1 de julio de 1930).

—: «Un reportaje en Rusia (X): Moscú en el porvenir», en *Bolívar,* Madrid, 12 (15 de julio, 1930).

—: «Wladimiro Maiakowsky», en *El Comercio,* Lima, 14 de septiembre de 1930.

—: «Una reunión de escritores bolcheviques», en *Nosotros,* Buenos Aires, 256 (septiembre, 1930).

—: «Las grandes crisis económicas del día. El caso teórico y práctico de Francia», en *El Comercio,* Lima, 14 de diciembre de 1930.

—: «Una crónica incaica», en *La Voz,* Madrid, 22 de mayo de 1931.

—: «La danza del Situa», en *La Voz,* Madrid, 17 de junio de 1931.

—: «El nuevo teatro ruso», en *Nosotros,* Buenos Aires, 266 (julio, 1931).

—: «Duelo entre dos literaturas», en *Universidad U.M.S.M.,* Lima, 2 (1 de octubre de 1931).

—: «¿Qué pasa en el Perú?», en *Germinal,* París, 3, 10, 17 y 24 de junio de 1933.

—: «Descubrimientos recientes en el país de los Incas», en *Beaux-Arts,* París, 165 (28 de febrero de 1936).

—: «Los Andes y el Perú», en *L'Amerique Latine,* París, 21 de junio de 1936.

—: «El hombre y Dios en la cultura inca», en *Beaux-Arts,* París, 193 (11 de septiembre de 1936).

—: «Una odiosa campaña», en *Futuro,* México, octubre de 1936.

—: «Tendencias de la escultura moderna. El escultor Fioravanti», en *Nosotros,* Buenos Aires, 34 (enero, 1937).

—: «Las grandes lecciones culturales de la guerra española», en *Repertorio Americano,* San José de Costa Rica, 796 (27 de marzo de 1937).

—: «América y la "Idea de Imperio" de Franco», en *Nuestra España,* París, 25 de marzo de 1937. También, en *Repertorio Americano,* San José, Costa Rica, 816 (28 de agosto de 1937).

—: «Hispanoamérica y Estados Unidos ante el tratado Nipo-Alemán-Italiano», en *Repertorio Americano,* San José de Costa Rica, 831 (18 de diciembre de 1937).

—: «La responsabilidad del escritor», en *El mono azul,* Madrid, 4 (1939).

—: «La mula», en *Tareas de pensamiento peruano,* Lima, 2 (marzo-abril, 1960).

—: «Autopsia del surrealismo», en *Tareas de pensamiento peruano,* Lima, 2 (marzo-abril, 1960).

3. Poesía

VALLEJO, CÉSAR: *Los heraldos negros,* Lima, 1918 (aunque el libro apareció en 1919).

—: *Los heraldos negros.* Con *Apuntes biográficos de César Vallejo* por Georgette de Vallejo, Ed. Perú Nuevo, Lima, 1958.

—: *Los heraldos negros.* Con introducción de José Carlos Mariátegui, Ed. Perú Nuevo, Lima, 1961.

—: *Los heraldos negros,* Ed. Losada, Biblioteca Clásica y Contemporánea, Buenos Aires, 1961.

—: *Los heraldos negros,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1966.

—: *Los heraldos negros,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1969.

—: *Los heraldos negros,* Ed. Las Américas Publishing Co., New York, 1969-70.

—: *Los heraldos negros,* Los Libros de la Frontera, 23, El Bardo, Barcelona, 1972.

—: *Los heraldos negros,* en *Obras completas,* 1, Ed. Laia, Barcelona, 1976.

—: *Trilce.* Con palabras prologales de Antenor Orrego. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, Lima, 1922.

—: *Trilce,* segunda edición. Prólogo de José Bergamín y salutación de Gerardo Diego, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, MCMXXX.

—: *Trilce,* Ed. Perú Nuevo, Lima, 1959.

—: *Trilce,* Ed. Losada, Biblioteca Clásica y Contemporánea, Buenos Aires, 1961.

—: *Trilce,* Ed. Perú Nuevo, con prólogo de José Bergamín, Lima, 1961.

—: *Trilce,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1967.

—: *Trilce,* Ed. Las Américas Publishing Co., New York, 1969-70.

—: *Trilce,* Los Libros de la Frontera, El Bardo, Barcelona, 1972.

—: *Trilce,* en *Obras completas,* 1, Ed. Laia, Barcelona, 1976.

—: *Poemas humanos (1923-1938),* Les Editions des Presses Modernes. Au Palais Royal. Colofón de Luis Alberto Sánchez y Jean Cassou, y nota bio-bibliográfica de Raúl Porras Barrenechea, París, 1939.

—: *Poemas humanos,* Ed. Perú Nuevo, 1959.

—: *Poemas humanos,* Ed. Perú Nuevo. Con notas de Luis Alberto Sánchez, Jean Cassou y Raúl Porras Barrenechea, Lima, 1961.

—: *Poemas humanos,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1961.

—: *Poemas humanos,* Ed. Las Américas Publishing Co., New York, 1969-70.

—: *Poemas humanos,* en *Obras completas,* 8, Ed. Laia, Barcelona, 1977.

—: *Poemas humanos,* Ed. Clásicos Castalia. Edición, introducción y notas de Francisco Martínez García, Madrid, 1987.

—: *César Vallejo (1894-1938). España, aparta de mí este cáliz. Poemas.* (Prólogo de Juan Larrea. Dibujo de Pablo Picasso.) Soldados de la República fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas. Ediciones del Comisariado. Ejército del Este. Guerra de Independencia. Año de 1939.

—: *España, aparta de mí este cáliz.* Quince poemas por César Vallejo. *Profecía de América* (palabras preliminares por Juan Larrea), Lucero, Editorial Séneca, México D.F., 1940.

—: *España, aparta de mí este cáliz,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1961.

—: *España, aparta de mí este cáliz,* Ed. Perú Nuevo. Acompañado de *Profecía de América,* de Juan Larrea, Lima, 1961.

—: *España, aparta de mí este cáliz,* Ed. Las Américas Publishing Co., New York, 1969-70.

—: *España, aparta de mí este cáliz,* en *Obras completas,* 8, Ed. Laia, Barcelona, 1978.

—: *España, aparta de mí este cáliz,* Clásicos Castalia. Edición, introducción y notas de Francisco Martínez García, Madrid, 1987.

4. Teatro

VALLEJO, CÉSAR: *La piedra cansada* (Drama. Primer cuadro), en *Trilce,* Lima, 1 (20 de mayo de 1951).

—: *Moscú contra Moscú* (una tragedia inédita), en *Letras Peruanas,* Lima, 6 (abril-junio, 1952) y 7 (agosto, 1952).

—: *Colacho hermanos,* farsa, primer cuadro, en *Letras,* órgano de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 56-57 (primer y segundo semestres de 1956).

—: *Entre las dos orillas corre el río* (cuadro VI), en *Tiempo,* Revista Peruana de Artes y Letras, Lima, año I, núm. 1 (enero, 1958).

—: *La piedra cansada,* en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969).

—: *Colacho hermanos,* en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969).

—: *Teatro completo,* dos tomos. Prólogo, traducciones y notas de Enrique Ballón Aguirre, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1979.

5. VALLEJO TRADUCIDO

VALLEJO, CÉSAR: *El tungsteno.* Traducción al ruso por Fedor Kelin, 1932.

—: *Poems of César Vallejo.* Translated by H. R. Hays, Ed. Meridiam Books, New York, 1955.

—: *César Vallejo. Poèmes.* Traducción de André Coyné y Georgette de Vallejo, Ed. *Les Lettres Nouvelles,* París, 53 (octubre,. 1957).

—: *Spagna, allontana da me questo calice.* Traducción de Giovanni Meo Zilio, Ed. Liviana Editrice, Padova, 1960.

—: *Twenty Poems of César Vallejo.* Traducción de John Knoepfle, James Wright y Robert Bly, Ed. The Sixties Press, Minnessota, 1962.

—: *César Vallejo. Gedichte.* Antología bilingüe castellano-alemana, por Magnus Enzensberger, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1963.

—: *César Vallejo. Etude et choix de poèmes.* Edición de Claire Cea, Ed. Société Nationales d'Editions et de Diffusion, Tunis, 1963.

—: *Poesie di César Vallejo.* Traduzione, studi introduttivi e bibliografia di Roberto Paoli, Lerici, Milano, 1964.

—: *César Vallejo.* Edición de Américo Ferrari y Georgette de Vallejo con sesenta y cinco poemas traducidos, Ed. Paul Seghers, París, 1965.

—: *Los heraldos negros.* Traducción al ruso, Ed. Literatura artística, Moscú, 1966.

—: *César Vallejo.* Présentation, choix de textes, bibliographie, portraits, facsimils, par Américo Ferrari et Georgette de Vallejo, Pierre Seghers, París, 1967.

—: *Poemas humanos. Human Poems, by César Vallejo.* Translated by Clayton Eshleman, Ed. Grove Press Inc., New York, 1968.

—: *César Vallejo. Poemas.* Edición bilingüe. Traducción de veintiún poemas al sánscrito, Ed. Premiata Verma, New Delhi, 1969.

—: *César Vallejo and Anthology of his Poetry.* Introducción y notas a cargo de James Higgins, Ed. Pergamon Press, Oxford, 1970.

—: *Trilce.* Ed. de David Smith, New York, 1973.

—: *Vallejo: tutte le poesie.* Edición bilingüe a cargo de Roberto Paoli, Edizione Accademia, Milano, 1973.

—: *Spain, take this Cup Pass from me.* Edición bilingüe de Clayton Eshleman y José Rubia Barcia, Ed. Grove Press, New York, 1974.

—: *César Vallejo.* By Brotherston, Gordon and Dorn, Ed. Penguin Books, London, 1975.

—: *The Complete Posthumous Poetry.* Ed. and Trans. by Clayton Eshleman and José Rubia Barcia, University of California Press, Berkeley, 1978.

—: *Spain, let this Cup Pass from me,* The Harvard University Press, Paifax, California, 1979.

—: *Poèmes.* Traducción de Fernand Verhesen, Le Cormier, 1981.

II. Obras (libros, estudios, artículos, etc.) sobre César Vallejo

ABRIL, XAVIER: «César Vallejo», en *Repertorio Americano,* San José de Costa Rica, 30 de abril de 1938. También, en *El Tiempo,* Bogotá, 5 de junio de 1938.

—: «Estimativa y universalidad de César Vallejo», en su *Antología de César Vallejo,* Ed. Claridad, Buenos Aires, 1942.

—: «En el XX aniversario de César Vallejo», en *El País,* Montevideo, 6 de abril de 1958.

—: *Vallejo: ensayo de aproximación crítica,* Ediciones Front, Buenos Aires, 1958.

—: «Vallejo y Mallarmé», en *Indice,* Madrid, 122 (diciembre, 1959).

—: «Vigencia de Vallejo», en *Indice de artes y letras,* Madrid, 134 (febrero, 1960).

—: «La obra de Vallejo», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), 2-3-4 (1963).

—: *César Vallejo o la teoría poética,* Taurus, Madrid, 1962.

ACEVEDO, HUGO: «El cholo Vallejo», en *Gaceta literaria,* Buenos Aires, 13 (abril-mayo, 1958).

ACOSTA, OSCAR: «César Vallejo», en *Alma Latina,* San Juan (Puerto Rico), 874 (1952).

ADOUM, JORGE ENRIQUE: «César Vallejo», en *Letras del Ecuador,* Quito, 53-54 (1950).

—: «Otra vez César Vallejo», en *La Prensa,* Lima, 11 de junio de 1950.

—: «César Vallejo: el derecho al sufrimiento», en su *Poesía del siglo XX,* Casa de la cultura ecuatoriana, Quito, 1957.

—: «César Vallejo y el derecho a la esperanza», en *El Comercio,* Lima, 19 de mayo de 1957.

AGUIRRE, RAÚL GUSTAVO: «César Vallejo y el mo-

dernismo», en *La Gaceta,* Tucumán (Argentina), 9 de septiembre de 1957.

—: «César Vallejo o la conciencia en llamas», en *La Gaceta,* Tucumán (Argentina), 21 de septiembre de 1958.

ALCÁNTARA, MANUEL: «Con un palo y también con una soga», en *La estafeta literaria,* Madrid, 634 (15 de abril de 1978).

ALEGRÍA, CIRO: «El César Vallejo que yo conocí», en *Cuadernos Americanos,* México, año III, vol. XVIII, núm. 6 (noviembre-diciembre, 1944). También: en *Letras peruanas,* Lima, 8 (octubre, 1952); en su *Mucha suerte con harto palo; memorias,* Losada, Buenos Aires, 1976; en *Litoral,* Málaga, 76-77-78 (1978).

—: «La tierra de Vallejo», en *Expreso,* Lima, 26 de mayo de 1962.

ALEGRÍA, FERNANDO: «César Vallejo: las máscaras mestizas», en *Mundo Nuevo,* París, 3 (septiembre, 1966). También, en *Literatura y revolución,* México, F.C.E., 1971.

ALFAYA, JAVIER: «Vallejo como pretexto», en *El País,* Madrid, 20 de junio de 1976.

ALLUÉ Y MORER, FERNANDO: Reseña sobre «César Vallejo, acercamiento al hombre y al poeta», de F.M.G., en *Poesía hispánica,* Madrid, 291 (marzo, 1977).

ALONSO, RODOLFO: «Vallejo en París: los años duros», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 397 (julio, 1983).

ALOYSIUS (seudónimo de Luis Góngora): «*Los heraldos negros,* versos por César Vallejo», en *La Crónica,* Lima, 28 de julio de 1919.

ALTAMIRANO, CARLOS LUIS: *César Vallejo; selección y prólogo,* Serie Pensamiento de América, 3, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, San José (Costa Rica), 1975.

ALVAREZ, CARLOS LUIS: «Lucidez expresiva», en *Indice de artes y letras,* Madrid, 134 (febrero, 1960).

ANDRADE, RAÚL: «Viaje alrededor de la muerte», en *Perfil de la quimera,* Casa de la cultura ecuatoriana, Quito, 1951.

ANGELES CABALLERO, CÉSAR: *Los peruanismos en César Vallejo,* Ed. Universitaria, Lima, 1958.

—: «Algunos aspectos de la obra de César Vallejo», en *Mercurio peruano,* Lima, 388 (1959).

—: «César Vallejo, periodista», en *La Crónica,* Lima, 6 de junio de 1960.

—: «César Vallejo y el paisaje romántico», en *La Crónica,* Lima, 10 de octubre de 1960.

—: *César Vallejo. Su obra,* Minerva, Lima, 1964.

—: *César Vallejo en la poesía hispanoamericana,* Ica, Perú, 1977.

ANÓNIMO: Reseña de *Antología poética,* en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 158 (febrero, 1963).

ARCINIEGA, ROSA: «Elogio póstumo de César Vallejo», en *Tiempo,* Bogotá, 29 de mayo de 1938.

—: «Presencia ejemplar de Vallejo en el Perú», en *El Universal,* Caracas, 2 de abril de 1957.

—: «Los escritores obreros», en *La mañana,* Montevideo, 7 de agosto de 1960.

ARENZANA, CARLOS: «César Vallejo, vanguardista post-mortem», en *La Voz del Pueblo,* Tres Arroyos (R. Argentina), 21 de agosto de 1977.

ARÉVALO, GUILLERMO ALBERTO: *César Vallejo. Poesía en la historia,* Carlos Valencia Editores, Colombia, 1977.

ARIANZEN SEMINARIO, CATALINA: *Ideología y política en «El tungsteno» de César Vallejo* (tesis doctoral), Universidad de San Marcos, Lima, 1973.

ARMIRÉN, ANTONIO: «Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética», en *Bulletin Hispanique,* Bordeaux, t. LXXXVII, 3-4 (julio-diciembre, 1985).

ARRIOLA GRANDE, MAURILIO: «Evocación sentimental de César Vallejo», en *La Prensa,* Lima, 18 de diciembre de 1955.

—: «César Vallejo», en *La Crónica,* Lima, 6 de mayo de 1956.

ARTECHE, MIGUEL: «La extrañeza de ser americano», en *Atenea,* Universidad de Concepción (Chile), 395 (enero-marzo, 1962).

ASTRANA MARÍN, LUIS: «Los nuevos vates de allí», en *El Imparcial,* Madrid, 20 de septiembre de 1925.

AUGIER, ANGEL: «César Vallejo: poesía y humanidad», en *Universidad de La Habana,* La Habana, 55-56-57 (1944).

AZÁLGARA, ENRIQUE: *Temática de Vallejo.* Tesis doctoral presentada en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de Arequipa, abril, 1945.

BAJARLÍA, JUAN-JACOBO: «El *ser-ahí* de César Vallejo», en *Comentario* (publicación del Instituto Judío-Argentino), Buenos Aires, 1962.

—: «Vallejo, poeta existencialista», en *La Voz del Interior,* Córdoba (Argentina), 27 de junio de 1965.

—: «Existencialismo y abstractismo de César Vallejo», en *Aula Vallejo,* vol. III, núms. 5-6-7, Córdoba (Argentina), 1967.

BALLÓN AGUIRRE, ENRIQUE: «La interrogante en la poética de Vallejo», en *Visión del Perú,* Lima, 5 (junio, 1970).

—: *Vallejo como paradigma: un caso especial de escritura* (tesis doctoral), Universidad de San Marcos, Lima, 1971.

—: *Vallejo como paradigma (Un caso especial de*

escritura), Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1974.

—: «César Vallejo en viaje a Rusia», en *Hispamérica*, año VI, 18 (1977).

—: «Edición, prólogo y cronología de César Vallejo», en *Obra poética completa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.

—: «Prólogo, traducciones y notas» a César Vallejo, *Teatro completo*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1979.

BAQUERO, GASTÓN: «El caballero Leopoldo Panero», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 187-188 (1965).

BAR-LAWAN, ITZHAK: «Notas en torno al periodismo de César Vallejo», en *Temas literarios ibero-americanos*, Ed. Costa-Amic, México, 1961.

BARGA, CORPUS: «Vallejo indescifrado», en *Camp de l'arpa*, Barcelona, 30 (marzo, 1976).

BARRANTES CASTRO, PEDRO: «Prólogo», en *César Vallejo. Fabla Salvaje*, «La novela peruana», Lima, 1923.

BARRERA, CLAUDIO: «César Vallejo en el recuerdo», en *Surco*, Tegucigalpa, 4 (1949).

BARY, D.: «Vallejo's *Obras poéticas completas* and the technical critique of J. Larrea», en *Hispanic Review*, 47 (1979).

—: *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Pretextos, 1984.

BASADRE, JORGE: «Un poeta peruano», en *La Sierra*, Lima, 13-14 (1928).

BAZÁN, ARMANDO: «El retrato del poeta», en *El Comercio Gráfico*, Lima, 15 de abril de 1953.

—: «La vida torturada de Vallejo», en *La Crónica*, Lima, 24 de diciembre de 1957.

—: «París ante la mirada de Vallejo», en *El Comercio*, Lima, 16 de abril de 1958.

—: «Vallejo en el invierno de 1924», en *El Comercio*, Lima, 22 de junio de 1958.

—: *César Vallejo: dolor y poesía*, Ed. Mundo América, Buenos Aires, 1958.

—: «César Vallejo: dolor y poesía», en *La Crónica*, Lima, 18 de marzo de 1959.

BAZIN, R.: *Histoire de la littérature américaine de langue espagnole*, Hachette, París, 1953.

BELLINI, GIUSEPPE: «César Vallejo», en *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, Ed. Eliseo Torres, Madrid, 1976.

BELTROY, MANUEL: «Homenaje al poeta César Vallejo», en *Garcilaso*, Lima, 1 (octubre, 1940).

—: «Prólogo», en César Vallejo, *Poesías. Cuentos*, Compañía de Impresiones y Publicidad, Antología peruana, vol. 3, Lima, 1944.

BENDEZÚ, EDMUNDO: «Para una poética de César Vallejo», en *Actas del XV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Lima, 1973.

BENDEZÚ, FRANCISCO: «La muerte de Vallejo», en *La Gaceta de Lima*, Lima, 7 (1959).

BENEDETTI, MARIO: «Vallejo y Neruda: dos modos de influir», en *Revista de la Casa de las Américas*, La Habana, 43 (1967). También, en *Letras del continente mestizo*, Arca Editorial, S.R.L., Montevideo, 1967; en *El Comercio*, Lima, 22 de octubre de 1967.

BERGAMÍN, JOSÉ: «Prólogo-noticia» en César Vallejo, *Trilce*, segunda edición, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, Madrid, 1930. También, en *Litoral*, Málaga, 76-77-78 (junio, 1978).

—: «Intensidad y altura de la poesía de César Vallejo», en *Indice de artes y letras*, Madrid, 134 (febrero, 1960).

—: «Lenguaje de hueso trágico», en *Litoral*, Málaga, 76-77-78 (junio, 1978).

BERMEJO, VLADIMIRO: «José Carlos Mariátegui y César Vallejo», en *Nuestra época*, Arequipa (Perú), 7 (abril, 1941).

—: «Ubicación de Vallejo en la poesía de América», en *Revista de la Universidad Nacional de Arequipa*, Arequipa (Perú), 47-48 (1958). También, en *Cultura peruana*, Lima, 122 (1958).

BERRY, LESLIE: *César Vallejo: The Architecture of the Self* (tesis doctoral), California, Berkeley, 1985.

BILLONE, VICENTE ATILIO: «Actualidad de un poeta americano», en *Signo*, Tucumán (Argentina), 5 (julio, 1960).

BUENO CHÁVEZ, RAÚL: Reseña sobre «César Vallejo, *Obra poética completa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, 13 (1981).

BULLRICH, SANTIAGO: «Homenaje a César Vallejo», en *Nuestra palabra*, Buenos Aires, 147 (5 de junio de 1958).

—: «Humanidad poética de César Vallejo», en su *Recreación y realidad en Pisarello, Gelman y Vallejo*, J. Alvarez Ed., Buenos Aires, 1963.

CABEZA-OLÍAS, EMILIO: *Prosa creativa y prosa crítica de César Vallejo* (tesis doctoral), New York University, Department of Spanish and Portuguese, N. Y., 1972.

CALLE, BELISARIO: «Epístola fraterna», en *El Sur*, Arequipa (Perú), 16 de septiembre de 1939.

CAMPOS, JORGE: «Vallejo-Abril», en *Insula*, Madrid, 171 (1961).

—: «Relectura de *El tungsteno*», en *Insula*, Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

CAMURATI, MIREYA: «Apartamiento de Dios y asunción del Hombre en *Trilce* y *Los heraldos negros*», en *Cuadernos americanos*, México, año

XXX, vol. CLXXVI, núm. 3 (mayo-junio, 1971).

CÁNDIDO (seudónimo de Carlos Luis Alvarez): «La viuda», en *Diario de León*, 11 de diciembre de 1984.

CARDONA PEÑA, ALFREDO: «Un soneto de César Vallejo», en *Prosa de América*, México, 5 (enero-febrero, 1954). También, en *Cabral y Vallejo*, Col. «N. Ramicone», Buenos Aires, 1960.

CAROSSINO, MARÍA ESTHER: *Búsqueda de la intensidad en la expresión lírica de los países de habla española* (tesis doctoral), University of New Mexico, Department of Modern and Classical Languages, Alburquerque, 1971. (Lo relativo a Vallejo, en págs. 218-245.)

CARPIO, CAMPÍO: «Mensaje poético de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, México, 35 (1952).

CARRAU, JUAN A.: «La poesía de César Vallejo», en *Centro*, Buenos Aires, 7 de diciembre de 1953.

CASASBELLAS, RAMIRO: «César Vallejo según su viuda», en *Primera plana*, Buenos Aires, 28 de enero de 1969. También, en *Expreso*, Lima, 6, 7 y 8 de febrero de 1969.

CASSOU, JEAN: «César Vallejo», en César Vallejo, *Poemas humanos (1923-1938)*, Les Presses Modernes, París, 1939.

—: «Recuerdo de Vallejo», en *Visión del Perú*, Lima, 4 (julio de 1969).

CASTAGNINO, RAÚL H.: «Dos narraciones de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, XXXVI, 71 (abril-junio, 1970).

CASTANY, ERNESTO: *La agonía de César Vallejo*, Ed. Inst. Cultural Joaquín V. González, Buenos Aires, 1946.

CASTAÑÓN, JOSÉ MANUEL: *César Vallejo a Pablo Abril. (En el drama de un epistolario)*, Ed. Universidad de Carabobo, Valencia (Venezuela), 1960. También, en *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, París, 47 (1961).

—: «Afán de solidaridad», en *Idea*, Lima, 53 (1962).

—: *Pasión por Vallejo*, Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 1963.

—: *Epistolario general de César Vallejo*, Ed. Pre-texto, Valencia, 1982.

—: «Las viudas abusadoras», en *Los Cuadernos del Norte*, Oviedo, 38 (octubre, 1986).

CASTELLANOS, E.: «Trascendencia de Vallejo», en *Indice literario*, Caracas, 14 de noviembre de 1961.

CASTRO, VÍCTOR: «El poeta trujillano César Vallejo. Sufrimiento y poesía», en *Rumbos*, Lima, mayo, 1943.

CASTRO ARENAS, MARIO: «El cronista César Vallejo», en *La Prensa*, Lima, 29 de mayo de 1960.

—: «Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo», en su *De Palma a Vallejo*, Populibros peruanos, Lima, 1964. También, en *Cuadernos americanos*, México, año XXVII, volumen CLX, núm. 5 (septiembre-octubre, 1968).

CÉA, CLAIRE: *César Vallejo. Étude et choix de poèmes*, Société Nationale d'Édition et de Diffusion, Tunis, 1963.

CEPEDA VARGAS, MANUEL: «César Vallejo: tragedia humana», en *Acción Universitaria*, Papayán (Colombia), 4 (1952).

CLOVIS (seudónimo de Luis Varela): «*Los heraldos negros*, por César A. Vallejo», en *El Comercio*, Lima, 31 de julio de 1919.

CODDOU, MARCELO: *Significación del espacio en la obra poética de César Vallejo* (tesis doctoral), Madrid, 1973.

—: «Una perspectiva de análisis de tres poemas de César Vallejo», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. II, 2-3 (1973-74).

—: «El recuerdo en la poesía de César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 295 (enero, 1975).

CORBALÁN, PABLO: «Estancias de César Vallejo en España, con un poema y un artículo rescatados», en *Informaciones*, Madrid, 4 de septiembre de 1969.

—: «Aclaraciones sobre César Vallejo», en *Informaciones de las artes y las letras*, Madrid, 64 (18 de septiembre de 1969).

CORNEJO, EDMUNDO: «Prólogo», en su *Antología de César Vallejo*, Ed. Hora del Hombre, Lima, 1948.

CORNEJO POLAR, ANTONIO: «*Novelas y Cuentos completos* de César Vallejo», en *Amaru*, Lima, 3 (julio-septiembre, 1967).

CORREA, GUSTAVO: «César Vallejo (1892-1938)» (Sobre la obra del mismo título de Luis Monguió), en *Hispanic Review*, vol. XXII, 1954.

COSÍO, JOSÉ GABRIEL: «Sobre César Vallejo (conversación universitaria)», en *Revista universitaria*, Cuzco, XIX, 78 (1940).

COSSÍO DEL POMAR, FELIPE: «Con César Vallejo en la otra orilla», en *Cuadernos Americanos*, México, año XXXII, vol. CLXXXVIII, núm. 3 (mayo- junio, 1973).

COSTA, RENÉ DE: «*Favorables París Poema:* un acto de presencia», en *Insula*, Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

COYNÉ, ANDRÉ: «Apuntes biográficos de César Vallejo», en *Mar del Sur*, Lima, 8 (1949).

—: «Cuando César Miró edita a César Vallejo», en *Centauro*, Lima, 3 (1950).

C(OYNÉ), A(NDRÉ): «Sobre José María Valverde:

''César Vallejo y la palabra inocente''», en *Mar del Sur,* Lima, 11 (1950).

COYNÉ, ANDRÉ: «La aparición de Vallejo en la poesía peruana», en *Centauro,* 9-11 (octubre-diciembre, 1950).

—: «Nota bibliográfica sobre César Vallejo», en *Mar del Sur,* Lima, 11 (1950).

—: «César Vallejo, hombre y poeta», en *Letras,* Lima, 46 (1951).

—: «El último libro de Vallejo», en *Letras peruanas,* Lima, 2 (agosto, 1951).

—: «Una interpretación de Vallejo», en *Letras peruanas,* Lima, 7 (agosto, 1952).

—: «Influencias culturales y expresión personal en *Los heraldos negros*», en *Letras,* Lima, 50-53 (1954).

—: «*Trilce* y los límites de la poesía», en *Letras,* Lima, 54-55 (1955).

—: «Comunión y muerte en *Poemas humanos*», en *Letras,* Lima, 56-57 (1956).

—: «Vallejo y los otros», en *Cultura peruana,* Lima, 114 (1957).

—: *César Vallejo y su obra poética,* Ed. Letras Peruanas, Lima, 1958.

—: «A propósito de *Novelas y cuentos completos* de César Vallejo», en *Visión del Perú,* Lima, 2 (agosto, 1967).

—: *César Vallejo,* Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.

—: «César Vallejo, vida y obra», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (1969).

—: «Vallejo y el surrealismo», en *Revista Iberoamericana,* Universidad de Pittsburgh, 71 (1970).

—: «Las ediciones de Vallejo en España», en *El País,* Madrid, 25 de marzo de 1979.

—: «Situar a Vallejo», en *Camp de l'arpa,* Barcelona, 71 (enero, 1980).

—: «Vallejo: texto y sentido», en *hueso húmero,* Lima, 5-6 (abril-septiembre, 1980).

—: «Moro entre otros y en sus días», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 448 (octubre, 1987).

CUADRA, PABLO ANTONIO: «Dos mares y cinco poetas», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 66 (junio, 1955).

CUADROS VILLENA, CARLOS FERDINAND: «Recuerdo y angustia de César Vallejo», en *Excelsior,* Lima, 157-158 (1946).

CUETO FERNANDINI, CARLOS: «*Trilce*», en *Sphinx,* Lima, 6-7 (1939).

CURUTCHET, JUAN CARLOS: «Nota de lectura de César Vallejo, *Los heraldos negros*», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 271 (enero, 1973).

CHANG RODRÍGUEZ, EUGENIO: «Reseña histórica del indigenismo. Indigenismo y marxismo: Vallejo, Mariátegui, Icaza», en *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura,* París, 17 (marzo-abril, 1956).

—: «Sobre la angustia y las alteraciones lingüísticas en César Vallejo», en *El Barroco en América,* XVII Congreso del I.I.L.I., Madrid, Ed. Cultura Hispánica del I.C.I., tomo II, 1978.

CHARIARSE, LEOPOLDO: «Chocano, Eguren y Vallejo o la actitud y destino del poeta», en *Acta Salmanticensia,* Salamanca, X, 1 (1956).

CHIRINOS SOTO, ENRIQUE: «Palabras sobre Vallejo», en *La Prensa,* Lima, 25 de abril de 1957.

—: «Vallejo, hermano ausente y doloroso», en *La Prensa,* Lima, 15 de abril de 1958.

—: «Piedra blanca sobre piedra negra», en *La Prensa,* Lima, 16 de abril de 1961.

—: *César Vallejo: Poeta Cristiano y Metafísico,* Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1969.

CHURATA, GAMALIEL: «Septuario», en *Guía del Boletín Titikaka,* 10 (mayo, 1927).

DALTON, ROQUE: «César Vallejo», en *Cuadernos de la Casa de las Américas,* 6 (1963).

DEBICKI, ANDREW P.: «El hablante y la poetización de la tragedia humana en la obra lírica de César Vallejo», en *Poetas hispanoamericanos contemporáneos,* Gredos, Madrid, 1976.

DELANO, LUIS ENRIQUE: «Para el recuerdo de César Vallejo», en *El Nacional,* México, 5 de abril de 1950.

DEVOTO, DANIEL: «César Vallejo», en *Sur,* Buenos Aires, 192-194 (1950).

DÍAZ-CASANUEVA, HUMBERTO: «Reseña a *Poesías completas* (1949)», en *Pro-Arte,* Santiago de Chile, 86 (1950).

—: «En el aniversario heroico de César Vallejo», en *Pro-Arte,* Santiago de Chile, 86 (15 de abril de 1950).

DÍAZ SOSA, CARLOS: «César Vallejo y su melancolía», en *El Universal,* Caracas, 26 de noviembre de 1957.

DOS SANTOS, ESTELA: «Vallejo en *Trilce*», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. III, 5-6-7 (julio de 1967).

DURAND FLORES, JOSÉ: «Los vallejistas y el Perú», en *La Prensa,* Lima, 10 de julio de 1960.

ECHEVARRÍA, EVELIO: Reseña sobre «César Vallejo, *Teatro completo*», Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1979, en *Revista Iberoamericana,* Universidad de Pittsburgh, 118-119 (enero-junio, 1982).

EDWARD GURNEY, ROBERT: «César Vallejo, París y la vanguardia», en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

EIELSON, JORGE EDUARDO: «Verbo místico y humano de César Vallejo», en *Peruanidad,* Lima, 1943. También, en *La Prensa,* Lima, 2 de mayo de 1943.

—: «César Vallejo», en *La poesía contemporánea del Perú,* Ed. Cultura Antártica, Lima, 1946.

ENZENSBERGER, MAGNUS: «Vallejo: víctima de sus presentimientos», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969).

ESCOBAR, ALBERTO: *Antología de la poesía peruana,* Nuevo Mundo, Lima, 1965.

—: «Símbolos de la poesía de Vallejo», en su *Patio de Letras,* Ed. Caballo de Troya, Lima, 1965.

—: «La perspectiva personal en *Los heraldos negros*», en *Amaru,* Lima, 6 (abril-junio, 1969).

—: «Vallejo y *Los heraldos negros*», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969).

—: *Cómo leer a Vallejo,* Villanueva Editor, Lima, 1973.

—: «Una discutible edición de Vallejo», en *hueso húmero,* Lima, 5-6 (abril-septiembre, 1980).

ESPEJO ASTURRIZAGA, JUAN: «Valdelomar y Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 23 de abril de 1961.

—: *César Vallejo. Itinerario del hombre,* Mejía Baca, Lima, 1965.

ESPINAR, GUADALUPE: «César Vallejo y sus poemas de la guerra de España», en *Tiempo de Historia,* Madrid, año IV, 45 (1974).

ESQUERRE, FEDERICO: «Los versos de Vallejo y los zoilos», en *La Reforma,* Trujillo, 11 de agosto de 1917.

FALCÓN, CÉSAR: «César Vallejo, poeta de la raza», en *Garcilaso,* Lima, 2 (1940).

—: «Vallejo, la más legítima voz del Perú», en *Jornada,* Cuzco, 9 de noviembre de 1940.

FALCÓN, JORGE: «La muerte de César Vallejo», en *Orto,* Manzanillo (Cuba), XXVIII, 4 (1939).

—: «El hombre y su obra», en César Vallejo, *Novelas,* Ed. Hora del Hombre, Lima, 1948. También, en *Excelsior,* Lima, 1940.

FERNÁNDEZ FIGUEROA, JUAN: «César Vallejo», en *El Universal,* Caracas, 5 de febrero de 1957.

—: «El paraíso perdido», en *Indice de artes y letras,* Madrid, 134 (febrero, 1960).

FERNÁNDEZ LEYS, ALBERTO: «Dimensión y destino de César Vallejo», en *Universidad,* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe (Argentina), 51 (1962).

FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: «Para leer a Vallejo», en su *Ensayo de otro mundo,* Instituto del Libro, La Habana, 1967. También, en Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969; y en *Visión del Perú,* Lima 4 (julio 1969).

FERNÁNDEZ SPENCER, ANTONIO: «César Vallejo o la poesía de las cosas», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 14 (marzo-abril, 1950). También, en *Anales de la Universidad de Santo Domingo,* Ciudad Trujillo, XXIII, 85-86 (1958).

FERRARI, AMÉRICO: «Le temps et la mort dans la poésie de Vallejo», en *Europe,* París, 447-448 (1966).

—: «César Vallejo y el lenguaje poético», en *Visión del Perú,* 4 (julio de 1969).

—: «Sobre algunos procedimientos estructurales en *Poemas humanos*», en *Amaru,* Lima, 13 (1970).

—: *El universo poético de Vallejo,* Monte Avila Editores, Caracas, 1972.

—: «Poesía, teoría, ideología», en Julio Ortega, *César Vallejo,* Taurus, Madrid, 1974.

—: «La presencia del Perú en la poesía de César Vallejo», en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

FERRARI, AMÉRICO y Georgette de Vallejo: «Presentation...», en *César Vallejo,* Editions Pierre Seghers, Poetes d'aujourd'hui, París, 168 (1967).

FERRERO, MARIO: «Imagen humana de César Vallejo», en *La Nación,* Santiago de Chile, 27 de abril de 1958.

—: «César Vallejo, perfil de Indoamérica», en *Anales de la Universidad de Chile,* 125 (1962).

FLORES, ANGEL: *Aproximaciones a César Vallejo,* Las Américas, L. A. Publishing Company Inc., Long Island City, N.Y., 1971, dos tomos.

FLORES, FÉLIX GABRIEL: «César Vallejo, pasión de América», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 262 (abril, 1972).

FLORIT, EUGENIO: «César Vallejo», en *The poem itself,* Stanley Burnshaw, Pelican Books, Londres, 1964.

FOTI, LUIS: «Bibliografía vallejiana», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), 1 (1961).

FRANCO, JEAN: *The modern culture of Latin America: society and the Artist,* Pall Mall Press, Londres, 1967.

—: *César Vallejo. The Dialectics of Poetry and Silence,* University Press, London, Cambridge, 1976.

—: *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio.* Traducción de Luis Justo, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984.

FREITAS, GONZALO DE: «Vallejo según Abril», en *Revista Iberoamericana de Literatura,* Montevideo, 1 (1959).

FRESEDO, ORLANDO: «Tránsito de angustia de César Vallejo», en *El Diario de Hoy,* San Salvador, 20 de junio de 1954.

FUENTE, NICANOR DE LA: «Un recuerdo de Vallejo», en *Hora del Hombre,* Lima, año I, 9 (1944).

FUENTE, PABLO DE: «Recordando a un amigo muerto. Cómo era César Vallejo», en *El Sol,* Madrid, 25 de septiembre de 1938.

FUENTES, VÍCTOR: «*España, aparta de mí este cáliz,* un cantar de cantares marxistas», en *Camp de l'arp,* Barcelona, 30 (marzo, 1976).

—: «El marxismo creador y otros supuestos en la poesía de madurez de César Vallejo», en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

GÁLVEZ, JOSÉ: «Palabras sobre César Vallejo», en *Homenaje a César Vallejo,* Asociación de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú, Lima, 1938.

—: «Mariátegui y Vallejo», en *Hora del Hombre,* Lima, 9 (1944).

GANZ, FEDOR: «César Vallejo y la poesía moderna», en *Atenea,* Universidad de Concepción, Chile, LVII, 169 (1939).

GAOS, VICENTE: «Auscultación de César Vallejo», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969).

GARCÉS LARREA, CRISTÓBAL: «Actualidad de César Vallejo», en *Espiral,* Bogotá, 30 (1950).

—: «César Vallejo o el Cristo de la poesía», en *Cuadernos Australes,* Buenos Aires, núm. 0 (septiembre, 1958).

GARCÍA, ANTONIO JOSÉ: «Veinte años de la muerte de César Vallejo», en *El Universal,* Caracas, 1 de abril de 1958.

GARCÍA ALVAREZ, JOSÉ LUIS: «César Vallejo, poeta de una raza», en *La Nueva España,* Oviedo, 9 de abril de 1978.

GARCÍA NIETO, JOSÉ: «César Vallejo o el dolor sobre el tiempo», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 229 (enero, 1969).

GARCÍA PINTO, ROBERTO: «Actualidad de César Vallejo», en *Sur,* Buenos Aires, 265 (junio-julio, 1960).

GARFIAS, FRANCISCO y Ginés de Albareda: *Antología de la poesía hispanoamericana. Perú,* Biblioteca Nueva, Madrid, 1963.

GARRIDO, JOSÉ EULOGIO: «Ha muerto en París el poeta César Vallejo», en *La Industria,* Trujillo, 16 de abril de 1938.

GASTÓN, ROGER (seudónimo de Ezequiel Balarezo Pinillos): «*Los heraldos negros,* versos de César A. Vallejo», en *La Prensa,* Lima, 1 de septiembre de 1919.

GAZOLLO, A. M.: «El cántico material y espiritual de César Vallejo, de Víctor Fuentes», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 390 (diciembre, 1982).

GHIANO, JUAN CARLOS: «Equívocos sobre Vallejo», en *Sur,* Buenos Aires, 312 (mayo-junio, 1968).

—: «Vallejo y Darío», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio de 1969).

GIBSON, PERCY: «Animula, vagula, blandula...», en *El Sur,* Arequipa, 16 de septiembre de 1938.

—: «El cholo en París», en *Palabra,* Lima, 7 (1944).

GICOVATE, BERNARDO: «De Rubén Darío a César Vallejo: una constante poética», en *La Torre,* Río Piedras (Puerto Rico), XIII, 49 (enero-abril, 1965).

GILABERT, JUAN J.: «César Vallejo y España», en *Papeles de Son Armadans,* Madrid-Palma de Mallorca, tomo LXIX, núm. CCVII (junio, 1973).

GIORDANO, JAIME: «Vallejo, el poeta», en *Diez conferencias,* Universidad de Concepción (Chile), Facultad de Filosofía y Educación, 1963.

GIRIBALDI, DANIEL: «César Vallejo en la poesía americana», en *Euterpe,* Buenos Aires, 33 (1958).

GONZÁLEZ BERMEJO, ERNESTO: «Georgette Vallejo: como una estela de su muerte», en *Triunfo,* Madrid, 691 (24 de abril de 1976).

GONZÁLEZ CRUZ, LUIS F.: *Pablo Neruda, César Vallejo y Federico García Lorca,* Anaya-Las Américas, New York, 1975.

GONZÁLEZ GARFINKEL, LILA: *La imagen de la madre ausente en la poesía de César Vallejo* (tesis doctoral), Stanford University, Deparment of Spanish and Portuguese, Stanford, 1972.

GONZÁLEZ POGGI, URUGUAY: «Significación de César Vallejo», en *Aula Vallejo,* vol. II, núms. 2-3-4 (mayo de 1963).

GONZÁLEZ PRADA, ALFREDO: «La poesía de César Vallejo», en *Revista Hispánica Moderna,* Nueva York, año V, 4 (octubre, 1939).

GONZÁLEZ RUANO, CÉSAR: «César Vallejo en Madrid», en *El Heraldo,* Madrid, 27 de enero de 1931.

—: «César Vallejo», en *El Diario de Hoy,* San Salvador, 23 de mayo de 1954.

GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL: «Crónica de César Vallejo y su tiempo», en *Hoy en la cultura,* Buenos Aires, 24 (octubre, 1965).

GOTTLIEB, MARLENE: «La Guerra Civil Española en la poesía de Pablo Neruda y César Vallejo», en *Cuadernos Americanos,* México, año XXVI, vol. CLIV, núm. 5 (septiembre-octubre, 1967). También, en *Litoral,* Málaga, 76-77-78 (1978).

GRANDE, FÉLIX: «César Vallejo, semejante mendigo», en *Galeradas* (julio, 1976). También, en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 316 (octubre, 1976); en *Litoral,* Málaga, 76-77-78 (junio, 1978); en *La estafeta literaria,* Madrid, 641-642 (1-15 de agosto de 1978); y en *Once artistas y un Dios,* Taurus, Madrid, 1986.

—: «Poetas y aniversarios», en *La Voz de Galicia,* 15 de enero de 1986.

—: «¿Quién fue "la andina y dulce Rita"?», en *Insula*, Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979). También, en su *Once artistas y un Dios*, Taurus, Madrid, 1986.

GUARDIA MAYORGA, CÉSAR A.: «Dolor de César Vallejo», en *Hora del Hombre*, Lima, 9 (1944).

GUEREÑA, JACINTO-LUIS: «Orillas actuales de César Vallejo», en *Quaderni Ibero-Americani*, Torino, 27 (diciembre, 1961).

GUSMÁNDEZ, CARLOS: «Una obra sobre César Vallejo: "Me voy a España..."», en *Indice de artes y letras*, Madrid, 80 (1955).

GUTIÉRREZ NORIEGA, HUGO: «César Vallejo», en *Hora del Hombre*, Lima, año I, 10 (1944).

HART, STEPHEN: *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Tamesis Books Limited, London, 1987.

HARTH-TERRÉ, EMILIO: «Idea de la muerte en *Poemas humanos*», en *La Crónica*, Lima, 9 de noviembre de 1955.

HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO: «El lenguaje y el poeta», en *3*, Lima, 6 (1940). También, en *Hora del Hombre*, Lima, 9 (1944).

HERNÁNDEZ, MARIO: «La humana palabra de César Vallejo», en *El Diario de Hoy*, San Salvador, 3 de mayo de 1953.

HERRERO, ANGEL: «César Vallejo. Poética del habla», en *Revista de Occidente*, Tercera época, 19 (mayo, 1977).

HIGGINS, JAMES: «Los nueve monstruos de César Vallejo; una tentativa de interpretación», en *Razón y Fábula*, Universidad de los Andes, Bogotá.

—: «The conflict of personality in César Vallejo's *Poemas humanos*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII, University of Liverpool, January 1966.

—: «El tema del mal en *Poemas humanos* de César Vallejo», en *Letras*, Lima, 78-79 (1967).

—: «La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía», en *Cahiers du Monde hispanic et luso-bresilien*, Universidad de Toulouse, 1967.

—: «Experiencia directa del absurdo en la poesía de César Vallejo», en *Sur*, Buenos Aires, 312 (mayo-junio, 1968).

—: «El dolor en los *Poemas humanos* de César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 222 (junio, 1968).

—: «La sociedad capitalista en los *Poemas humanos* de César Vallejo», en *Visión del Perú*, Lima, 4 (julio de 1969).

—: *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, Ed. Siglo XXI, México, 1970.

—: «Vallejo y la tradición del poeta visionario», en Julio Ortega, *César Vallejo*, Taurus, Madrid, 1974.

—: «Los poetas enajenados», en *Insula*, Madrid, 332-333 (julio-agosto, 1974).

—: *The Poet in Perú*, Liverpool Monographs in Hispanic Studies, Liverpool, 1982.

—: «César Vallejo: la alienación del provinciano desarraigado», en *Camp de l'arpa*, Barcelona, 71 (enero, 1980).

—: Reseña sobre «Francisco Martínez García, *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, University Press, Liverpool, vol. LVIII, 4 (octubre, 1981).

IBÉRICO, MARIANO: «El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo», en *Mapocho*, Santiago de Chile, t. II, núm. 1 (1964). También, en *Revista Peruana de Cultura*, Lima, 4 (1965).

IBÉRICO, MARIANO, Yolanda de Westphalen, y María Eugenia de Gerbolini: *En el mundo de Trilce*, Facultad de Letras, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1963.

IDUARTE, ANDRÉS: «César Vallejo», en *Hora de España*, Barcelona, XIX (1938).

—: «César Vallejo ha caído», en *Hora de España*, Barcelona, XX (agosto, 1938).

—: «César Vallejo», en su *Pláticas hispanoamericanas*, Tezontle, México, 1951.

INFANTE E., ABSALÓN: «Vallejo y Hernández, combatientes antifascistas», en *Tareas de pensamiento peruano*, Lima, 2 (marzo-abril, 1960).

IZQUIERDO RÍOS, FRANCISCO: *Vallejo y su tierra*, Selva, Lima, 1946. Publicado también por Rímac, Lima, 1949.

—: «Santiago de Chuco y César Vallejo», en *La Prensa*, Lima, 1 de enero de 1947.

JARAMILLO, HUMBERTO: «Grandes enfermos de angustia: César Vallejo», en *Universidad de Antioquía*, Medellín (Colombia), XXIII, 92 (1949). También, en *Cultura peruana*, Lima, 36-37 (1949).

JAVAHERIAN, CHERYLL SAYLOR: *Irony in the Poetry of César Vallejo* (tesis doctoral), Louisiana, 1985.

KALLATA, EUSTAQUIO: «César Vallejo», en *El Sol*, Cuzco, agosto de 1951.

—: «César Vallejo. Apuntes para una revisión», en *Repertorio americano*, San José (Costa Rica), 15 de mayo de 1953.

KIEW, DIMAS: «César Vallejo: el dolor y la muerte», en *El Universal*, Caracas, 18 de febrero de 1958.

KNOEPFLE, JOHN, James Wright, y Robert Bly: *Twenty poems of César Vallejo*, The Sixties Press, Madison, Minnesota, 1962.

LARIOS VENDRELL, LUIS: «César Vallejo en la prensa española», en *Papeles de Son Armadans*, año XXII, tomo LXXXVII, núm. CCLXI (diciembre, 1977).

LARREA, JUAN: «Memoria de César Vallejo», en *España peregrina,* México, 3 (abril, 1940). También, en *Garcilaso,* Lima, 1 (1940).

—: «Profecía de América» (Palabras preliminares), en César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz,* quince poemas, Ed. Séneca, México, 1940. También, en *César Vallejo.* Antología, selección y prólogo de Xavier Abril, Ed. Claridad, Buenos Aires, 1942.

—: «Conmemoración de César Vallejo (15 de abril de 1938)», en *Cuadernos Americanos,* México, año I, vol. 2, núm. 2 (marzo-abril, 1942).

—: *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón,* Universidad Nacional, Córdoba (Argentina), 1958. También, en *Anales de la Universidad Mayor de San Marcos,* Lima, 17-18 (1958).

—: «Cifra anárquica, amorosa de nueva humanidad», en *La Tribuna,* Lima, 29 de diciembre de 1958.

—: «Introducción a la poesía de César Vallejo», en *Cuadernos Americanos,* México, 4 (1960).

—: «Claves de profundidad», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. I, 1 (1961). También, en *Litoral,* Málaga, 76-77-78 (1978).

—: «Las obras inéditas de Vallejo», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. I, 1 (junio, 1961).

—: «Sobre un poemario fantasma de Vallejo», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. II, números 2-3-4 (mayo, 1963).

—: «Significado de la vida y obra de César Vallejo», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), volumen II, 2-3-4 (1963).

—: «Vallejo en la crisis de nuestro tiempo», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. II, 2-3-4 (1962).

—: «Considerando a Vallejo frente a las penurias y calamidades de la crítica. El último libro de Xavier Abril sobre César Vallejo», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. III, núms. 5-6-7 (1967).

—: «César Vallejo frente a André Breton», en *Revista de la Universidad de Córdoba* (Argentina), 1969.

—: «Voy a hablar de la esperanza», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. IV, 8-9-10 (diciembre, 1971).

—: «Respuesta diferida» (a André Coyné), en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. IV, 8-9-10 (diciembre, 1971).

—: «Del ''dulce amor'' a *Trilce*», en *La Nación,* Buenos Aires, 24 de septiembre de 1972.

—: «*Trilce* (cifra de aniversarios)», en *La Nación,* Buenos Aires, 17 de septiembre de 1972. También, en *Insula,* Madrid, 332-333 (julio-agosto, 1974).

—: *César Vallejo, héroe y mártir indohispano,* Ed. Biblioteca Nacional, Montevideo, 1973.

—: *César Vallejo y el surrealismo,* Visor, Madrid, 1976.

—: «César Vallejo y Alfonso Silva», en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

—: *Al amor de Vallejo,* Pre-textos, Valencia, 1980.

—: «Conmemoración de César Vallejo», en *Litoral,* Málaga, 76-77-78 (1978).

LEIVA, ANGEL: «César Vallejo está despierto», en *Informaciones de las artes y las letras,* Madrid, 407 (29 de abril de 1976).

LELLIS, MARIO JORGE DE: *César Vallejo,* La Mandrágora, Buenos Aires, 1960.

LEÓN, MARÍA TERESA: «César Vallejo, el gran poeta peruano, ¡ha muerto!», en *El mono azul,* Madrid, 45 (mayo, 1938).

LEÓN BARANDIARÁN, JOSÉ: «Retorno de César Vallejo», en *La Prensa,* Lima, 6 de noviembre de 1949.

—: «Un recuerdo de Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 28 de julio de 1956.

LÉVANO, CÉSAR: «Vallejo en inglés», en *Caretas,* Lima, 231 (noviembre, 1965).

—: «Vallejo, militante obrero», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio de 1969).

LOAYZA, LUIS: «Bizancio sobre Rimac», en *Camp de l'arpa,* Barcelona, 71 (enero, 1980).

LÓPEZ SANCHO, LORENZO: «César Vallejo», en *ABC,* Madrid, 14 de abril de 1978.

LÓPEZ SORIA, JOSÉ IGNACIO: «El dolor como situación límite en *Los heraldos negros*», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio de 1969).

LORA RISCO, ALEJANDRO: «César Vallejo frente a Rilke, Kafka y Dalí», en *Atenea,* Universidad de Concepción (Chile), 1956.

—: «Revisión de un proceso lingüístico; Darío frente a César Vallejo», en *Finis terrae,* Universidad Nacional de Santiago de Chile, 17 (primer trimestre, 1958).

—: «Dimensión del paisaje en *Los heraldos negros*», en *Revista de la Sech* (Revista de la Sociedad de Escritores de Chile), Santiago, octubre, 1959.

—: «Luminosidad y catolicidad en la poesía de Vallejo», en *Finis terrae,* Universidad Católica de Santiago de Chile, 21 (primer trimestre, 1959).

—: «Introducción a la poesía de César Vallejo», en *Cuadernos Americanos,* México, año XIX, vol. CXI, núm. 4 (julio-agosto, 1960).

—: «Revaloración de Vallejo», en *Atenea,* Universidad de Concepción (Chile), CXLVI, 396 (1962).

—: «César Vallejo y la guerra civil española», en

Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 183 (1965).

—: «Entraña religiosa en la poesía de Vallejo», en *Mundo nuevo,* París, 26-27 (1968).

—: «Fronteras abisales de la lengua poética de Vallejo», en *Hacia la voz del hombre,* Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1970.

—: «Significación de la infancia en la poesía de Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 302 (agosto, 1975).

LUNA, JULIO: «César Vallejo en la literatura venezolana», en *El Comercio,* Lima, 18 de diciembre de 1961.

—: «César Vallejo en la literatura ecuatoriana», en *El Comercio,* Lima, 2 de diciembre de 1963.

LUZA, SEGISFREDO: «El desgarramiento y el ámbito de la transferencia comunicativa en Vallejo», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969).

MACEDO, MARÍA ROSA: «César Vallejo y su poesía», en *Hora del Hombre,* Lima, 9 (1944).

MACRÍ, ORESTE: «Due poesie di César Vallejo», en *L'Albero,* settembre, 1954.

MANCO CAMPOS, ALEJANDRO: «Tres personajes disímiles y representativos del Perú», en *Repertorio Americano,* San José (Costa Rica), 25 de julio de 1942.

MANTERO, MANUEL: «La ternura a hombres y cosas en César Vallejo», en *La poesía del «yo» al «nosotros»,* Ed. Guadarrama, Madrid, 1971.

MARCOS, JUAN MANUEL: «Vallejo y Neruda: la guerra civil española como profecía hispanoamericana», en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica* (XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 25-29 de junio de 1984), Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.

MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS: «Peruanicemos el Perú. César Vallejo», en *Mundial,* Lima, 23 y 28 de julio de 1926.

—: «César Vallejo», en su *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana,* Ed. Amauta, Lima, 1928.

MARTÍN HERNÁNDEZ, E.: «Un cas de transfusion poétique: César Vallejo - Blas de Otero», en *Iris,* Université Paul Valéry, Montpellier III, 1 (1980).

MARTÍNEZ DÍAZ, NELSON: «César Vallejo. El poeta y su época», en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

MARTÍNEZ GARCÍA, FRANCISCO: *Acercamiento a la obra poética de César Vallejo, con el estudio de algunas claves olvidadas,* Universidad Complutense, Madrid, 1973.

—: *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta,* Colegio Universitario, León, 1976.

—: «El compromiso social en César Vallejo», en *Alcance,* León, 2 (verano, 1978).

—: «Edición, introducción y notas a César Vallejo, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz»,* Clásicos Castalia, 159, Madrid, 1987.

MARTÍNEZ HAGUE, CARLOS: «Palabras sobre César Vallejo», en *3,* Lima, 2 (1939).

MARTOS CARRERA, MARCO: *La poesía amorosa de Vallejo en «Los heraldos negros» y «Trilce»* (tesis doctoral), Universidad de San Marcos, Lima, 1974.

MCDUFFIE, KEITH: *«The Poetic Vision of César Vallejo in «Los heraldos negros» and «Trilce»* (tesis doctoral), Pittsburgh, 1969.

—: «Trilce I y la función de la palabra poética de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana,* 71 (1970).

—: «Todos los ismos el ismo: Vallejo rumbo a la utopía socialista», en *Revista Iberoamericana,* 91 (abril-junio, 1975).

—: «Roberto Paoli, *Mapas anatómicos de César Vallejo»,* en *Revista Iberoamericana,* Pittsburgh-Madrid, 123-124 (abril-septiembre, 1983).

—: *«España, aparta de mí este cáliz:* La materialización del Evangelio», en *Imprévue,* Montpellier, 1 (1986).

—: «César Vallejo y la vanguardia en España», en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica* (XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 25-29 de junio de 1984), Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1987.

MEDINA, JOSÉ: «Una celeste voz escucho», en *El Sur,* Arequipa, 16 de septiembre de 1938.

MEJÍA, ADÁN FELIPE: «César Vallejo meditaba un negocio lucrativo», en *El Tiempo,* Lima, 1929.

MELÉNDEZ, CONCHA: «Muerte y resurrección de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana,* México, 12 (1943).

MÉNDEZ LEAL, ALVARO: «Lo americano, el dolor, César Vallejo», en *El Diario de Hoy,* San Salvador, 28 de junio de 1953.

—: «César Vallejo», en *El Nacional,* México, 12 de junio de 1955.

MENDOZA, ALFONSO: «Semblanza biográfica de César Vallejo», en *Palabra,* Lima, 7 (octubre, 1944).

—: *César Vallejo en el proceso de la poesía peruana* (tesis para el grado de Bachiller en Humanidades), Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1948.

MENESES, CARLOS: «La narrativa de César Vallejo», en *Camp de l'arpa,* Barcelona, 30 (marzo, 1976).

—: «Nuevo enfoque sobre el Vallejo de siempre»,

en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

MEO ZILIO, GIOVANNI: «Un poema de César Vallejo ("Capitulación")», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. II, núms. 2-3-4 (1963).

—: *Stile e poesia in César Vallejo,* Liviana Editrice, Padova, 1960.

—: «Neologismos en la poesía de César Vallejo», en *Lavori della sezione fiorentina del gruppo spanistico C.N.R.*, Casa Editrice, G. D'Anna, Firenze, 1967.

—: «Perfil de Vallejo», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio de 1969).

MERCADO, GUILLERMO: «César Vallejo», en *Hora del Hombre,* Lima, 9 (1944). También, en *Palabra,* Lima, 7 (octubre, 1944).

MERINO, ANTONIO: «Cuando la palabra Amor se escribe con "H"», en *La Pluma,* segunda época, 3 (noviembre-diciembre, 1980).

MICHARVEGAS, MARTÍN: «Nueva vuelta de tuerca sobre César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 363 (septiembre, 1980).

MIGNOLO, WALTER: «La dispersión de la palabra: aproximación lingüística a poemas "Vallejo"», en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* México, tomo XXI, 2 (1972).

MILLA, CARLOS: «César Vallejo, en continuo despespero y agonía», en *Indice,* Madrid, 228-229 (1968).

MIÑANO GARCÍA, MAX A.: «César A. Vallejo», en *El Nacional,* México, 4 de enero de 1948.

MIRANDA, JULIO E.: «Donde el escalpelo topa con el hueso y rómpese», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 261 (marzo, 1972).

MIRÓ, CÉSAR: «Prólogo y tres notas», en César Vallejo, *Poesías completas, 1918-1938,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1949.

—: «Permanencia de Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 24 de septiembre de 1959.

—: «París en la poesía de Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 30 de abril de 1964.

—: «Una edición francesa de Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 15 de febrero de 1968.

MIRÓ QUESADA, AURELIO: «César Vallejo en *El Comercio*», en *El Comercio,* Lima, 20, 21, 22 y 23 de agosto de 1961. También, en su *Veinte temas peruanos,* Lima, 1967.

MONGUIÓ, LUIS: «César Vallejo, vida y obra», en *Revista hispánica moderna,* New York, año XVI (enero-diciembre, 1950).

—: «Muerte y poesía: España, 1936-39», en *Estudios sobre literatura hispanoamericana y española,* Ediciones de Andrea, Col. Studium, México, 1958.

—: *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía. Antología,* Hispanic Institute in the United States, New York, 1952. También, en Edit. Perú Nuevo, Lima, 1960.

—: «La muerte y la esperanza en la poesía última de Vallejo», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio de 1969).

—: «*Trilce* en su tiempo», en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

MORA, DIEGO: «El poeta César Vallejo y Trujillo», en *La Prensa,* Lima, 11 de abril de 1943.

MORE, ERNESTO: «Retrato de César Vallejo», en *El Sur,* Arequipa, 16 de septiembre de 1938.

—: «Anecdotario de César Vallejo», en *1949,* Lima, 32 al 41 (1949).

—: «Así recuerdo a César Vallejo», en *Turismo,* Lima, 1950.

—: «Mi confesión frente a Vallejo», en *Cultura peruana,* Lima, 44 (septiembre, 1950).

—: «César Vallejo», en su *Huellas humanas,* Ed. San Marcos, Lima, 1954.

—: «El hombre en la poesía de César Vallejo», en *Revista Universitaria,* Cuzco, 107 (segundo semestre, 1954).

—: *César Vallejo* (conferencia pronunciada en las Universidades de Cuzco y Arequipa los días 15 y 19 de octubre de 1954), Ediciones Realidad, Lima, 1955.

—: *Los pasos de Vallejo,* Universidad de San Marcos, Lima, 1966.

—: *Vallejo en la encrucijada del drama peruano,* Gráfica Labor, Lima, 1968.

MORENO JIMENO, MANUEL: «La noche de César Vallejo», en *Garcilaso,* Lima, 1 (1940).

—: «Vallejo y la experiencia poética», en *Espacio,* Lima, 3 (1949).

MORO, LILLIAM: «La poesía para Vallejo», en *Casa de las Américas,* La Habana, VI, 35 (1966).

MOULD TAVARA, FEDERICO: «César Vallejo ha muerto», en *El Comercio,* Lima, 1 de mayo de 1938.

MURCIANO, CARLOS: «Tres notas en torno a una antología de César Vallejo», en *Estudios americanos,* Sevilla, 88-89 (1959).

NARANJO, REYNALDO: «De César Vallejo a César Vallejo», en *Nueva estafeta,* Madrid, 13 (diciembre, 1979).

NAVA, CARLOS DANTE: «César Vallejo», en *Waman Puma,* Cuzco, 16, III (1944). También, en *Hora del Hombre,* Lima, 18, II (1945).

NEALE-SILVA, EDUARDO: «Visión de la vida y la muerte en tres poemas trílcicos de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana,* 68 (mayo-agosto, 1969).

—: «Poesía y política en un poema de César Vallejo, *Trilce XXXVIII*», en *Cuadernos america-*

nos, México, año XXVIII, vol. CLXV, núm. 4 (julio-agosto, 1969).

—: «Poesía y sociología en un poema de *Trilce*», en *Revista Iberoamericana,* 71 (1970).

—: «Esperanza y desilusión en tres poemas de César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 241 (1970).

—: «The Introductory Poem to Vallejo's *Trilce*», en *Hispanic Review,* 38 (1970).

—: *César Vallejo en su fase trílcica,* University of Wisconsin Press, Madison, 1975. También, en *Hispamérica,* V, 15 (1976).

—: «*Muro occidental.* Miniestampa de César Vallejo», en *Otros mundos, otros fuegos; fantasía y realismo mágico en Iberoamérica,* Pittsburgh, Pennsylvania, Latin American Studies Center of Michigan State University, 1975.

—: «Reseña a César Vallejo, *The Complet Posthumous Poetry*», en *Hispamérica,* año IX, 25-26 (1980).

NERUDA, PABLO: «César Vallejo ha muerto», en *Aurora de Chile,* Santiago, 1 (1 de agosto de 1938).

—: «Oda a César Vallejo», en *Temas de pensamiento peruano,* Lima, 2 (marzo-abril, 1960).

NICOLESCU, VASILE: «Prólogo» a la traducción al rumano de César Vallejo, *Los heraldos negros,* Bucarest, Ed. Univers.

NIETO, LUIS: «Carta a César Vallejo», en *Waman Puma,* Cuzco, 5-9 (1942).

—: «César Vallejo: vuelve a la patria», en *Hora del Hombre,* Lima, 9 (1944).

—: «Me moriré en París...», en *Hora del Hombre,* Lima, 21 (1945).

NÚÑEZ, ESTUARDO: *Panorama actual de la poesía peruana,* Ed. Antena, Lima, 1938.

—: «La poesía peruana en 1940», en *Revista Iberoamericana,* México, 7 (1941).

—: «El sentimiento de la Naturaleza en la moderna poesía del Perú», en *Revista Iberoamericana,* México, 13 (1943).

—: «César Vallejo y su circunstancia», en *Nuestra América,* Lima, 15 (1953).

—: «El Vallejo de Xavier Abril», en *La Gaceta de Lima,* Lima, 1 (noviembre-diciembre, 1959).

—: «El Vallejo de Coyné», en *La Gaceta de Lima,* Lima, 9 (1960).

—: *La literatura peruana en el siglo XX,* Col. Pormaca, México, 1965.

—: «Vallejo en el mundo», en *El Comercio,* Lima, 5 de enero de 1967.

—: «Actualidad de César Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 12 de enero de 1967.

OCAMPO MOSCOSO, EDUARDO: «Vida, obra y personalidad de César Vallejo», en *Revista de Cultura,* Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba (Bolivia), 2 (diciembre, 1956).

OLIVA, ALDO P.: «*Trilce* de César Vallejo. Poema XXIII», en *Boletín de Literaturas Hispánicas,* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe (Argentina), 1 (1959).

—: «Un poema de *Trilce*», en *Idea,* Lima, 55 (abril-junio, 1963).

ORREGO, ANTENOR: «La gestación de un gran poeta. A propósito de *Los heraldos negros* de César Abraham Vallejo (Fragmento de un estudio)», en *La Reforma,* Trujillo, 6 de agosto de 1919.

—: «Palabras prologales», en César Vallejo, *Trilce,* Lima, 1922. También, en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. I, 1 (1961).

—: «Panorama intelectual de Trujillo», en *La Sierra,* Lima, 13-14 (enero-febrero, 1929).

—: «Ha muerto el poeta César Vallejo», en *Repertorio Americano,* San José (Costa Rica), 12 de noviembre de 1938.

—: «Ante el pórtico de una tumba», en *La nueva democracia,* Nueva York, 12 (1938).

—: «César Vallejo, el poeta del solecismo», en *Cuadernos Americanos,* México, año XVI, volumen XCI, núm. 1 (enero-febrero, 1957).

—: «Una visión premonitoria de César Vallejo», en *Metáfora,* México, 16 (1957).

—: «El sentido revolucionario del lenguaje en César Vallejo», en *La Tribuna,* Lima, 17 de abril de 1958.

—: «Mi encuentro con César Vallejo en Lima», en *La Tribuna,* Lima, 21 de diciembre de 1958.

—: «Los primeros versos de César Vallejo», en *La Tribuna,* Lima, 30 de marzo de 1958.

—: «Vallejo y la nueva técnica literaria», en *La Tribuna,* Lima, 15 de abril de 1959.

—: «La poesía de César Vallejo», en *La Tribuna,* Lima, 25 de septiembre de 1960.

—: «Sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo», en *La Tribuna,* Lima, 19 de enero de 1961. También, en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. II, 2-3-4 (1963).

—: «La pupila de este poeta percibe el panorama», en *La Tribuna,* Lima, 16 de julio de 1961.

ORTEGA, JULIO: «Orrego y Vallejo», en *La Tribuna,* Lima, 16 de julio de 1961.

—: «Visión de César Vallejo», en *Correo,* Lima, 19 de abril de 1964.

—: «Ensayo sobre César Vallejo», en *Correo,* Lima, 28 de octubre de 1964.

—: «Una poética de *Trilce*», en *Mundo Nuevo,* París, 22 (1968).

—: «*Heraldos:* la persona condicional, y *Trilce:*

cuestionamientos de la persona», en *Figuración de la persona,* Edhasa, Barcelona, 1971.

—: *César Vallejo,* Taurus, Madrid, 1975 (Recopilación).

—: «Clayton Eshleman: traduciendo a Vallejo. Entrevista», en *Revista de la Universidad de México,* v. XXXIII, 8 (abril, 1979). También, en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

—: «Vallejo: la poética de la subversión», en *Hispanic Review,* University of Pennsylvania, volumen 50, núm. 3 (1982).

—: *Vallejo. Antología,* Ed. Universitaria, Lima, s.d.

OSA, TONY DE LA: «La soledad, la lluvia, los caminos», en *Bohemia,* La Habana, 50 (11 de diciembre de 1981).

OSPOVAT, LEV: «César Vallejo en lengua rusa», en *Literatura soviética,* Moscú, 8 (1963).

OSUNA, YOLANDA: *Vallejo, el poema, la idea,* Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1979.

OVIEDO, JOSÉ MIGUEL: *César Vallejo,* en «Biblioteca de Hombres del Perú», Ed. Universitaria, Lima, tomo X, 1964.

—: «Vallejo entre la vanguardia y la revolución (Primera relectura de dos libros inéditos)», en *Hispamérica,* 6 (abril, 1974). También, en Julio Ortega, *César Vallejo,* Taurus, Madrid, 1974.

—: «París no era una fiesta: Vallejo en sus cartas», en *Camp de l'arpa,* Barcelona, 71 (enero, 1980).

PAIVA, ALFREDO (y otros): «Ensayo cronológico de la vida de César Vallejo y algunos juicios y testimonios acerca del poeta», en Juan Larrea, *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón,* Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), 1957.

PANERO, LEOPOLDO: «Rusia y la imparcialidad. En torno a un libro de César Vallejo», en *El Sol,* Madrid, 14 de mayo de 1931.

—: «César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 2 (marzo-abril, 1948).

PAOLA, LUIS DE: «Como los ángeles de Shakespeare», en *Informaciones de las artes y las letras,* Madrid, 510 (4 de mayo de 1978).

—: «César Vallejo y la condición del martirio», en *La estafeta literaria,* Madrid, 634 (15 de abril de 1978).

PAOLI, ROBERTO: «Studi introduttivi e bibliografia», en *Poesie di César Vallejo,* Lerici, Milano, 1964.

—: «Alle origini di *Trilce:* Vallejo fra Modernismo e Avanguardia», en *Annali,* Univ. di Padova, Verona, II, 1 (1966-67).

—: «Vallejo prosista en los años de *Trilce*», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio de 1969).

—: «Vallejo y su poesía de lo material», en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

—: «*Poemas humanos,* demasiado humanos», en *Camp de l'arpa,* Barcelona, 71 (enero, 1980).

—: *Mapas anatómicos de César Vallejo,* Casa Editrice d'Anna, Firenze, 1981.

PASEYRO, RICARDO: «Poesía y verdad», en *Indice de artes y letras,* Madrid, 134 (febrero, 1960).

PATERNAIN, ALEJANDRO: «El sermón de la barbarie (A propósito de César Vallejo)», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 334 (abril, 1978).

PERALTA, JAIME: «España en tres poetas hispanoamericanos: Neruda, Guillén y Vallejo», en *Boletín Cultural y Bibliográfico,* Bogotá, IX, 10 (1966).

PÉREZ, GALO RENÉ: *César Vallejo, poeta de América,* Universidad de Quito, 1952.

—: «César Vallejo, expresión máxima de la poesía de América», en *Cultura Universitaria,* Caracas, 31 (1952).

—: «César Vallejo», en su *Cinco rostros de poesía,* Editorial Universitaria, Quito, 1959.

PÉREZ MARTÍN, NORMA: «La muerte en la poesía de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana,* México, XXXI, 60 (1965).

PERSONNEAUX, L.: «Couleur et désir dans *Los heraldos negros* de César Vallejo», en *Iris,* Université Paul Valéry, Montpellier-III, 1 (1980).

PINTO GAMBOA, WILLY: «César Vallejo en España. Perfil bibliográfico», en *San Marcos,* Lima, segunda época, 9 (junio, julio y agosto, 1968).

—: *César Vallejo: en torno a España,* Ed. Cibeles, Lima, 1981.

PLAZA, GALVARINO: «César Vallejo: *Los heraldos negros*» (Nota marginal de lectura a la traducción al rumano de *Los heraldos negros* por Mihai Catunari), en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 369 (marzo, 1981).

PODESTÁ, GUIDO: *César Vallejo: su estética teatral,* Institute for the study of ideologies and literature. Instituto de Cine y Radiotelevisión, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Minneapolis/Valencia/Lima, 1985.

PORRAS BARRENECHEA, RAÚL: «Nota biobibliográfica», en César Vallejo, *Poemas humanos,* Press Modernes, París, 1939.

PUCCIARELLI, ANA MARÍA: «Claves de César Vallejo: indagación preliminar», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio de 1969).

PUCCINELLI, JORGE: «César Vallejo en sus crónicas y artículos dispersos», en *Desde Europa* (1923-1938). Crónicas y artículos de César Vallejo. Recopilación, prólogo y notas por..., Instituto Raúl Porras Barrenechea, Lima, 1969.

PUCCINI, DARÍO: «César Vallejo "cholo" ribelle»,

en *Il Contemporaneo,* Roma, 23 de noviembre de 1957.

PUÉRTOLAS, ANA: «César Vallejo indultado», en *Cuadernos para el diálogo,* Madrid, 160 (22 de mayo de 1976).

QUINTANA, JUAN: «Un acercamiento a Vallejo», en *La estafeta literaria,* Madrid, 606 (15 de febrero de 1977).

QUINTANA, MARÍA JESÚS: «Los "nueve monstruos" de César Vallejo», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna,* 1984.

QUIÑONES, FERNANDO: «Nota sobre la poesía de César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 96 (diciembre, 1957). También, en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969).

RAMÍREZ DE REYNOLDS, LIGIA CLEMENCIA: *La expresión del dolor, la rebelión y la piedad en «Poemas humanos» de César Vallejo* (tesis doctoral), University of Michigan, 1970.

RAMÍREZ ZABOROSCH, URSULA: *Del Icono de Leonardo da Vinci a la iconografía de César Vallejo* (tesis doctoral), Pontificia Universidad Católica, Lima, 1972.

RATTO, LUIS ALBERTO: «Sobre el nacimiento de Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 28 de junio de 1953.

REIN, MERCEDES: «Sobre la poesía de César Vallejo», en *Marcha,* Montevideo, 28 de junio de 1957.

REJANO, JUAN: «Vallejo entre el clamor y el silencio», en *Taller,* México, 10 (1940).

REYES NEVARES, SALVADOR: «La poesía de César Vallejo», en *El Nacional,* México, 15 de febrero de 1955.

RICKETS REY DE CASTRO, PATRICIO: «Vallejo con 40° de Rusia», en *Caretas,* Lima, 6-8 de diciembre de 1965.

RÍO LEÓN, CARLOS DEL: «El Benjamín», en *Caretas,* Lima, 16-29 de abril de 1966.

RÍOS, EDMUNDO DE LOS: «César Vallejo en el recuerdo», en *La Prensa,* Lima, 14 de abril de 1963.

—: «El doloroso César Vallejo», en *La Prensa,* Lima, 24 de abril de 1965.

RIVERA FEIJOO, JUAN FRANCISCO: *César Vallejo: Mito, Religión y Destino,* Amaru Editores, Lima, 1984.

RIVERA POLAR, CARLOS: «César Vallejo, poeta peruano y universal», en *La Voz del Sur,* Arequipa, 3 (1943).

ROBBINS, STEPHANI LAIRD MALINOFF: *«Persona» in the poetry of César Vallejo, Jorge Guillén and Nicanor Parra* (tesis doctoral), University of Texas at Austin, Faculty of the Graduate School, Texas, 1970 (Vallejo: en páginas 23 a 85).

RODRÍGUEZ PADRÓN, JORGE: «Alonso Quesada y César Vallejo: la voz unánime», en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

RODRÍGUEZ-PERALTA, PHYLLIS: «The Perú of Chocano and Vallejo», en *Hispania,* Baltimore, XLIV, 4 (diciembre, 1961).

—: «Sobre el indigenismo de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana,* Pittsburgh/Madrid, 127 (abril-junio, 1984).

RODRÍGUEZ VILLA, ELENA: «Una lección de ética y de historia (La España de César Vallejo)», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 317 (noviembre, 1976).

RODRÍGUEZ WHITE, PHYLLIS: «César Vallejo», en *Hispania,* Baltimore, XXXV, 2 (1952).

ROJAS HERAZO, HÉCTOR: «El ascetismo poético de César Vallejo», en *El Tiempo,* Bogotá, 27 de mayo de 1951.

—: «La palabra de Vallejo», en Félix Grande, *Apuntes sobre la poesía española de posguerra,* Cuadernos Taurus, 67, Madrid, 1970.

ROJAS PAZ, PABLO: «Vallejo», en su *Cada cual y su mundo,* Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1944.

ROMAÑA GARCÍA, JOSÉ MARÍA DE: «César Vallejo y lo absoluto», en *Estudios Americanos,* Sevilla, V, 20 (1953).

ROMUALDO, ALEJANDRO: «César Vallejo sin misterios», en *Tareas de pensamiento peruano,* Lima, 2 (marzo-abril, 1960).

—: «El humanismo de César Vallejo», en *Visión del Perú,* 4 (julio, 1969).

ROSE, GONZALO: «César Vallejo en la poesía peruana», en *Estampa,* (revista de *Expreso),* Lima, 12 de julio de 1964.

ROSSLER, OSVALDO: «En torno a César Vallejo», en *Poesía española,* 11 (mayo, 1962).

—: «La incógnita de una poesía», en *La Nación,* Buenos Aires, 26 de agosto de 1973.

SAAVEDRA S., ROMÁN: «César Vallejo, heraldo y creador de la poética actual en el Perú», en *Revista del Instituto Americano de Arte,* Cuzco, XXX, 2 (1954).

SABUGO ABRIL, AMANCIO: «César Vallejo: *Obra poética completa»* (Reseña de la edición de Alianza Editorial, Madrid, 1982) en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 398 (agosto, 1983).

SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN: «César Vallejo y la poesía social», en *Sur,* Buenos Aires, 199 (1951).

—: «Vallejo entre dos mundos», en *Les Lettres Nouvelles,* París, 53 (1957).

—: «La filiación de Vallejo: el amor», en *La Prensa,* Lima, 15 de abril de 1958.

—: «Vallejo en su ausencia», en *La Prensa,* Lima, 15 de abril de 1959.

—: «Essência humana de César Vallejo», en *Cultura,* Rio de Janeiro, I, 3 (1949).

SALAZAR LARRAÍN, ARTURO: «Vallejo peruano y prometeico», en *La Prensa,* 15 de abril de 1958.

SALINAS, CARLOS: «Vallejo, los césares y los catedráticos», en *Caretas,* Lima, 56 (1954).

SALOMON, NOËL: «Sur quelques aspects de *lo humano* dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo», en *Caravelle,* Toulouse, 8 (1967). También, en castellano, en Angel Flores, *Aproximaciones a César Vallejo,* Las Américas, L.A. Publishing Company Inc., Long Island City, N.Y., tomo II, 1971.

SALTZMANN, CARLOS EDUARDO: «Emonetario sobre *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón,* de Juan Larrea», en *Boletín de Literaturas Hispánicas,* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe (Argentina), I (1959).

SAMANIEGO, ANTENOR: *César Vallejo y su poesía,* Mejía Baca, Lima, 1954.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: «Dos poetas», en *Mundial,* Lima, 3 de noviembre de 1922.

—: «La tristeza en la literatura peruana», en *La Crónica,* Lima, 1 de octubre de 1924.

—: «Nuevos versos de Vallejo», en *Mundial,* Lima, 18 de noviembre de 1927.

—: «César Vallejo, Haya de la Torre y otros personajes», en *Cuadernos Americanos,* México, año XIII, vol. LXXV, 3 (mayo-junio, 1954).

—: «Inéditos de Vallejo», en *El Nacional,* Caracas, 13 de junio de 1957.

—: «Vallejo, hombre y poeta libre», en *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura,* París, 30 (1958).

—: «Mi César Vallejo», en *Revista Nacional de Cultura,* Caracas, 135 (julio-agosto, 1959).

—: «Vallejo periodista», en *La Tribuna,* Lima, 15 de febrero de 1960.

—: «César Vallejo, escritor inédito», en *La Tribuna,* Lima, 25 de mayo de 1960.

—: «Noticia», en César Vallejo, *Artículos olvidados,* Lima, 1960.

—: «La falsificación de Vallejo», en *La Tribuna,* Lima, 21 de abril de 1962.

—: *La literatura peruana,* Ediventas, Lima, 1965-66.

—: «César Vallejo», en *Escritores representativos de América,* Gredos, Primera serie, vol. III, Madrid, 1971.

—: «Nuevos versos de César Vallejo (1927)», en *Escafandra, Lupa y Atalaya,* Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1977.

—: «Vallejo, hombre y poeta libre», en *Escafandra, Lupa y Atalaya,* Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1977.

SÁNCHEZ, RAÚL: *El tema de la orfandad en la poesía de César Vallejo* (tesis doctoral), University of Oklahoma, Nomar, 1973.

SANDRO, VICENTE: «*El tungsteno* de Vallejo», en *Nuestra Epoca,* Arequipa, 7 (1941).

SANTOS, ESTELA DOS: «Vallejo en *Trilce*», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. III, números 5-6-7 (1967).

SARRIA, GUILLERMO: «Vallejo, poeta integral», en *Mediterránea,* Córdoba (Argentina), 2 (1956).

SELVA, MAURICIO DE LA: Sobre *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón,* en *Cuadernos Americanos,* México, año XVIII, vol. CV, 4 (junio-agosto, 1959).

SERRA, EDELWEIS: «El desgarramiento emocional en la poesía de César Vallejo», en *Poesía Hispanoamericana* (Ensayos de interpretación crítica), Universidad Católica de Santa Fe (Argentina), 1964.

S(ERRANO) P(LAJA), A(RTURO): «España, aparta de mí este cáliz», en *Hora de España,* XXIII (noviembre, 1938).

SERRANO PLAJA, ARTURO: «Poesía y profecía», en *España Republicana,* Buenos Aires, 3 de enero de 1942.

SHAW, D. L.: «*Trilce I* revisited», en *Romance Notes,* 2 (Winter, 1979-80).

SICARD, ALAIN: «Sur le poème de César Vallejo "Los desgraciados"», en *Caravelle,* Toulouse, 8 (1967).

SOBEJANO, GONZALO: «Poesía del cuerpo en *Poemas humanos*», en el libro de Angel Flores *Aproximaciones a César Vallejo,* Las Américas, L.A. Publishing Company Inc., Long Island City, N.Y., 1971, tomo II.

SORIA, F.: «Visión agónica del hombre y escepticismo político: César Vallejo», en *Literatura y sociedad en América Latina,* San Esteban, Salamanca, 1981.

SORIA, MARIO: «A propósito de César Vallejo», en *La hora leonesa,* León, 26 de abril de 1978.

SPELUCÍN, ALCIDES: «Trayectoria literaria de César Vallejo», en *Presente,* Lima, 3 (1931).

—: «Contribución al conocimiento de César Vallejo y las primeras etapas de su evolución poética», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), volumen II, 2-3-4 (1963).

SPINELLI, RAFFAELE: «César Vallejo en la poesía indigenista del Perú», en *Alma latina,* Madrid, 1952.

SUÁREZ MIRAVAL, MANUEL: «Las letras peruanas en el siglo XX», en *Panorama das literaturas das Americas,* t. IV, Ediçao do Município de Nova Lisboa, Angola, 1965.

SUCRE, GUILLERMO: «Vallejo, la nostalgia de la inocencia», en *Sur,* Buenos Aires, 312 (mayo-

junio, 1968). También, en *Aproximaciones a César Vallejo,* Las Américas, N.Y., tomo II, 1971.

—: *La máscara, la transparencia,* Caracas, 1975.

TAMAYO VARGAS, AUGUSTO: «Peripecia del mar y de la costa en Abraham Valdelomar», en *Revista Iberoamericana,* México, 27 (1948).

—: «Nota preliminar», en Elsa Villanueva, *La poesía de César Vallejo,* C.I.P., Lima, 1951.

—: «Tres poetas de América: César Vallejo, Pablo Neruda y Nicolás Guillén, en *Mercurio Peruano,* Lima, 377 (1958). También, en *Cuadernos de Cultura,* Rio de Janeiro, 120 (1959).

—: «De Salaverry a Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 1 de diciembre de 1958.

—: «De Valdelomar a Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 29 de marzo de 1961.

—: «Cincuenta años de poesía peruana (1910-1960)», en *Revista Hispánica Moderna,* New York, XXVIII (1962).

—: «Dos encuentros con Vallejo», en *El Comercio,* Lima, 25 de marzo de 1963.

—: *Literatura peruana,* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1965.

—: «Diversos rostros de la muerte en César Vallejo», en *Anales de literatura hispanoamericana,* Madrid, vol. VI, 7 (1978).

TELEKI, BEATRIZ: «Vallejo: una búsqueda de redención», en *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

TELLO, JAIME: «Grandes poetas de América: César Vallejo», en *Repertorio Americano,* San José (Costa Rica), 1947.

TOLA DE HABICH, FERNANDO: «*Poemas humanos:* 25 años», en *El Comercio,* Lima, julio de 1964.

TORRE, GUILLERMO DE: «La exaltación de César Vallejo», en *El Litoral,* Santa Fe (Argentina), 11 de octubre de 1959. También, en *Insula,* Madrid, 156 (noviembre, 1959).

—: «Reconocimiento crítico de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana,* México, 49 (1960). También, en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. II, 2-3-4 (1963).

TORRES Y CASTRO, SANTIAGO: «A veinte años de la muerte de César Vallejo», en *El Popular,* Montevideo, 15 de abril de 1958.

TORRES-RIOSECO, ARTURO: «César Vallejo», en *Cuadernos Americanos,* México, año XI, volumen LXIII, 3 (mayo-junio, 1952).

TRIVERG, LUIS JAIME DE: «La polémica sobre César Vallejo», en *Atenea,* Universidad de Concepción (Chile), 349-350 (1954).

TUPAYACHI, GUILLERMO: «César Vallejo, el poeta del pueblo», en *Nuestra época,* Arequipa, 7 (1941).

ULLÁN, JOSÉ MIGUEL: «Imagen española de Vallejo», en *El País,* Madrid, 15 de abril de 1978.

URRUTIA, E.: «Vallejo, la muerte y España», en *Garcilaso,* Lima, 13 (1942).

VALCÁRCEL, GUSTAVO: «Evocación de Vallejo», en *El Nacional,* México, 29 de abril de 1951.

—: «La palabra como espíritu», en *Cuadernos Americanos,* México, año XI, vol. LXIII, 3 (mayo-junio, 1952).

—: «Algunos apuntes sobre la poesía de César Vallejo», en *Poesía de América,* México, 5 (enero-febrero, 1954).

VALCÁRCEL, LUIS E.: «El libro póstumo de Vallejo», en *Excelsior,* Lima, 87-88 (1940).

—: «Mariátegui y Vallejo», en *Hora del Hombre,* Lima, 9 (1944).

VALDELOMAR, ABRAHAM: «La génesis de un gran poeta: César Vallejo el poeta de la ternura», en *Sudamérica,* Lima, 11 (2 de marzo de 1918).

VALENTE, J. A.: «Vallejo y la palabra poética», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* 39 (marzo, 1953).

VALENTE, JOSÉ ANGEL: «César Vallejo, desde esta orilla», en *Indice de artes y letras,* Madrid, 134 (febrero, 1960). También, en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969); y en *Las palabras de la tribu,* Siglo XXI, Madrid, 1971.

—: «Vallejo o la proximidad», en *ABC,* Madrid, 19 de septiembre de 1987.

VALLEJO, GEORGETTE DE: «Apuntes biográficos de César Vallejo», en César Vallejo, *Los heraldos negros,* Ed. Perú Nuevo, Lima, 1959.

—: «El origen verdadero de *El tungsteno*», en *Visión del Perú,* Lima, 2 (agosto, 1967).

—: «Apuntes biográficos sobre *Poemas en prosa* y *Poemas humanos*», Moncloa Editores, Lima, 1968. También, en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969).

—: *Vallejo: ¡allá ellos, allá ellos, allá ellos!,* Ed. Zalvac, Lima, 1978.

VALLEJOS, BEATRIZ: «César Vallejo, heraldo de una nueva poesía», en *Boletín de cultura intelectual,* Rosario (Argentina), 38-39 (1946).

VALVERDE, JOSÉ MARÍA: «Notas de entrada a la poesía de César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 7 (1949).

—: «César Vallejo y la palabra inocente», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 8 (1949). También, en *Estudios sobre la palabra poética,* Rialp, Madrid, 1952 (2.ª ed., 1958).

VARELA, ALFREDO: «Siempre Vallejo», en *Hoy en la cultura,* Buenos Aires, 26 (1966).

VARGAS LLOSA, MARIO: «César Vallejo en Francia», en *La Nación,* Santiago de Chile, 13 de abril de 1958.

VEGAS GARCÍA, IRENE: *Trilce, estructura de un nuevo lenguaje,* Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1982.

VELA, DAVID: «La muerte de César Vallejo», en *América,* La Habana, 3 (1939).

VELÁSQUEZ ROJAS, MANUEL: *Algunos aspectos de la nominación zoológica en la poesía de César Vallejo* (tesis de Bachiller), Universidad de San Marcos, Lima, 1974.

—: *La zoología poética de César Vallejo* (tesis doctoral), Universidad de San Marcos, Lima, 1976.

VÉLEZ, J. y A. Merino: *España en César Vallejo,* Tomo 1: Poesía, Editorial Fundamentos, Madrid, 1984.

—: *España en César Vallejo,* Tomo 2: Prosa, Editorial Fundamentos, Madrid, 1984.

VÉLEZ, JULIO: «Vallejo, Neruda, Guillén: España y sus *constelaciones* en la poesía de 1937», en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica* (XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 25-29 de junio de 1984), Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1987.

VERNON, KATHLEEN: «Claves para César Vallejo», en *Peña Labra,* Santander (España), 38 (invierno 1980-81).

VILDA DE JUAN, CARMELO: «César Vallejo, fugitivo y visionario», en *Reseña,* Madrid, octubre de 1969.

VILLANUEVA, ELSA: «Tiempo y evocación en la poesía de César Vallejo», en *La Prensa,* Lima, 22 de octubre de 1950.

—: *La poesía de César Vallejo,* Compañía de Publicaciones y Publicidad, Lima, 1951.

—: «Vallejo y sus críticos», en *La Prensa,* Lima, 8 de marzo de 1958. También, en *Ensayo,* Primer Festival de Escritoras Peruanas de Hoy, Ediciones Tierra Nueva, Lima, 1959.

—: «Bibliografía selectiva de César Vallejo», en *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio, 1969).

VILLANUEVA, MANUEL: «Forma para César Vallejo», en *La Prensa,* Lima, 30 de abril de 1950.

VITIER, CINTIO: «La religiosidad. César Vallejo», en *Experiencias de la poesía,* La Habana, 1944.

—: «Vallejo y Martí», en *Revista de crítica literaria latinoamericana,* Lima, año VII, 13 (primer trimestre, 1981).

VV. AA.: Número especial dedicado a Vallejo por *Nuestra España* (Boletín semanal del Comité Iberoamericano para la Defensa de la República Española), bajo el título «Homenaje pequeño y fervoroso a uno de sus fundadores: César Vallejo», París, 70 (21 de octubre de 1938).

—: Número especial dedicado a Vallejo por *Garcilaso,* Lima, 1 (octubre, 1940).

—: Número especial dedicado a Vallejo y a Mariátegui por *Hora del Hombre,* Lima, I, 9 (1944).

—: Número especial dedicado a Vallejo por *Poesía de América,* México, 5 (enero-febrero, 1954).

—: Número especial dedicado a Vallejo por *Les lettres nouvelles,* París, 53 (octubre, 1957).

—: Número especial dedicado a Vallejo por *Indice de artes y letras,* Madrid, 134 (febrero, 1960).

—: *Aula Vallejo,* Universidad de Córdoba (Argentina): Trece números dedicados a Vallejo, de esta manera: vol. 1, núm. 1 (junio de 1961); volumen II, núms. 2-3-4 (mayo de 1963); vol. III, núms. 5-6-7 (julio de 1967); vol. IV, números 8-9-10 (diciembre de 1971); y vol. V, números 11-12-13 (octubre de 1974).

—: *En el mundo de Trilce,* Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1963.

—: Número especial dedicado a Vallejo por *Norte,* Amsterdam, VII, 2 (marzo-abril, 1966).

—: *Lavori della Sezione Fiorentina del Gruppo Ispanistico,* Messina/Firenze, 1967.

—: Número especial dedicado a Vallejo por *Sur,* Buenos Aires, 312 (mayo-junio, 1968).

—: *Homenaje internacional a César Vallejo.* Número especial dedicado a Vallejo por *Visión del Perú,* Lima, 4 (julio de 1969).

—: Número especial dedicado a Vallejo por *Revista Iberoamericana,* Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania, 71 (julio de 1970).

—: *Aproximaciones a César Vallejo,* L.A. Publishing Company Inc., N.Y., 1971. Dos tomos.

—: *Séminaire César Vallejo. I. Analyses de textes.* Publications du «Centre de Recherches Latino-Américaines» de l'Université de Poitiers, 1972.

—: *Séminaire César Vallejo. II. Travaux de synthèse.* Publications du «Centre de Recherches Latino-Américaines» de l'Université de Poitiers, 1973.

—: *César Vallejo* (Julio Ortega, coordinador), Taurus, Madrid, 1974.

—: *Perfil de Vallejo.* Número especial de *Litoral* dedicado a Vallejo, Málaga, 76-77-78 (junio de 1978).

—: Número especial dedicado a Vallejo por *Insula,* Madrid, 386-387 (enero-febrero, 1979).

—: Número especial dedicado a Vallejo por *Camp de l'arpa,* Barcelona, 71 (enero, 1980).

—: *César Vallejo. Actas del Coloquio Internacional, Freie Universität Berlin, 7-9 junio 1979,* Max Niemeyer Verlag, Tubingen, 1981.

WESTPHALEN, EMILIO: «Un poema de César Vallejo, vertido al francés», en *Correo de Ultramar,* 1947.

WHITE DE RODRÍGUEZ-PERALTA, PHYLLIPS: «César

Vallejo», en *Revista Hispánica Moderna,* N.Y., vol. XXXV (1952).

—: «César Vallejo», en *Iberoamérica, sus lenguas y literaturas vistas desde los Estados Unidos.* Compilador, Robert G. Mead, Ediciones de Andrea, Col. Studium, vol. 32, México, 1962.

WIESSE, MARÍA: «Palabras sobre César Vallejo», en *Asociación de escritores, artistas e intelectuales del Perú,* Lima, 1938.

WING, G. G.: «*Trilce I:* A Second Look», en *Revista Hispánica Moderna,* 35 (1969).

YÁNOVER, HÉCTOR: «Viaje hacia César Vallejo», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 231 (1969).

YURKIEVICH, SAÚL: *Valoración de César Vallejo,* Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco (Argentina), 1958.

—: «Una pauta de *Trilce*», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. I, 1 (1961).

—: «Versión europea de Vallejo», en *Revista de la Universidad de la Plata,* 15 (1961).

—: «Vallejo, su poesía: contemporaneidad y perduración», en *Aula Vallejo,* Córdoba (Argentina), vol. II, 2-3-4 (1963).

—: «En torno a *Trilce*», en *Revista peruana de cultura,* Lima, 9-10 (1966).

—: «Vallejo, realista y arbitrario», en *Visión del Perú,* 4 (julio de 1969).

—: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana,* Barral Edit., Barcelona, 1971.

—: «El salto por el ojo de la aguja (Conocimiento de y por la poesía)», en Julio Ortega, *César Vallejo,* Taurus, Madrid, 1974.

—: *La confabulación con la palabra,* Taurus, Madrid, 1978.

ZAMORA VICENTE, ALONSO: «Considerando, comprendiendo; notas a un poema de César Vallejo», en *Cultura universitaria,* Caracas, 60 (marzo-abril, 1957). También, en su *Voz de la letra,* Espasa-Calpe, Col. Austral, Madrid, 1958.

—: «Una página de *Poemas humanos*», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, 280-282 (octubre-diciembre, 1973).

ZARDOYA, CONCHA: «El poeta político. (En torno a España)», en *Cuadernos Americanos,* México, año XXXV, vol. CCVI, 3 (mayo-junio, 1976).

ZAVALETA, CARLOS EDUARDO: «El angustiado y tierno César Vallejo», en *La estafeta literaria,* Madrid, 634 (15 de abril de 1978).

ZUBIZARRETA, ARMANDO: «La cárcel en la poesía de César Vallejo», en *Sphinx,* Lima, 13 (1950).

—: «César Vallejo, cronista», en *La Prensa,* Lima, 9 de julio de 1960.

Francisco Martínez García



FERNANDO PESSOA
Poeta y pensador, creador de universos

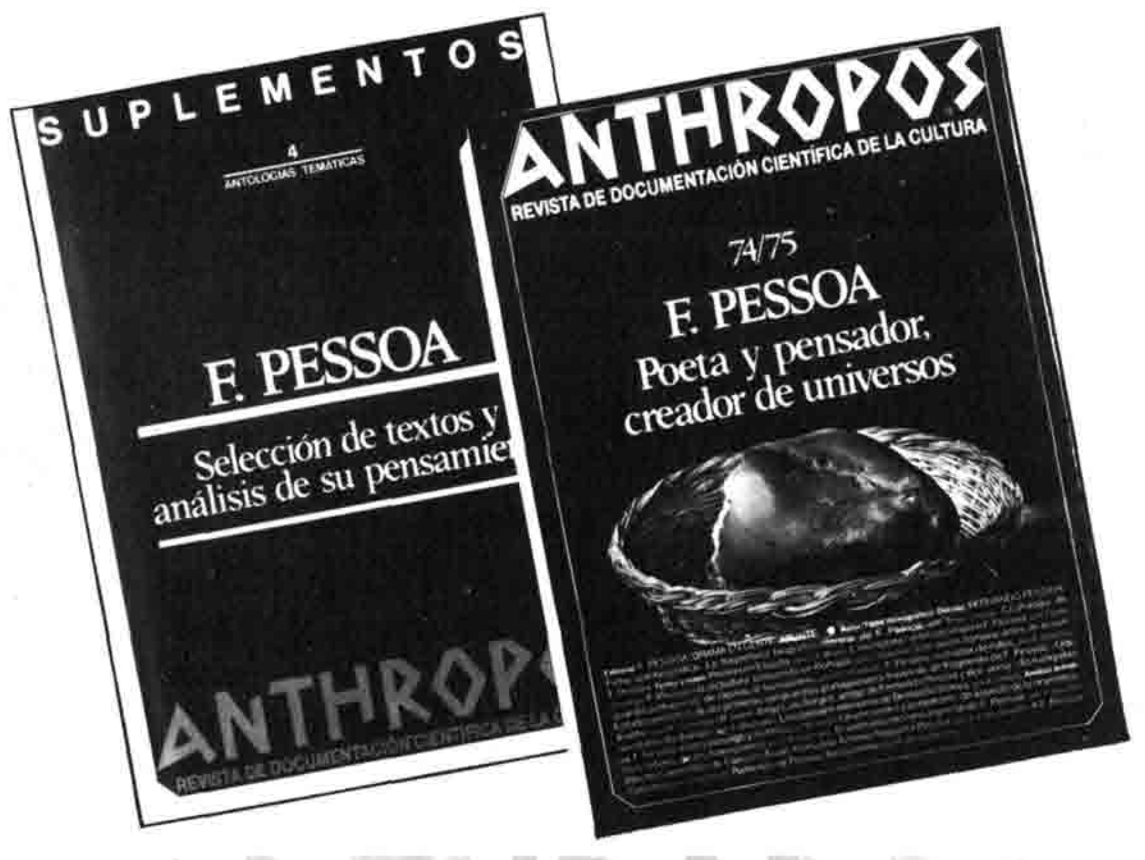
«Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver do universo...
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra qualquer,
Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...»

En la propia aldea residen todos los universos y habitan todas las presencias. Los otros por mí imaginados, sentidos y soñados. Somos del tamaño de lo que vemos. Ver es nuestra riqueza y vemos donde estamos. Viajar es sentir. Camino pessoano que espera nuevas indagaciones en profundidad...

Todo en su sueño, en el río de su aldea, misterio de existencia que se ofrece y transparenta en el drama en gente.

La revista se complementa con un SUPLEMENTO que incluye una antología temática, y análisis de su pensamiento y teoría estética.

Pessoa crea y nos ofrece un verdadero concepto de la revolución cultural: su Obra.





Enric Granados, 114 08008 BARCELONA T: (93) 217 25 45 Norte, 23, bajos izqda. 28015 MADRID T: (91) 522 53 48

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 7 (INVIERNO 87)

Susan Sontag: La escena de la carta.
Umberto Eco: Retrato de Plinio el Joven.
Salvador Giner: La contradicción europea.
Antonio Gamoneda: Nona vacía.
Alain Finkielkraut: Meditaciones europeas.
Michael Ignatieff: Europa.
Jon Juaristi: El ghetto vacío.
José Carlón: Diálogos Espirituales.
George Steiner, Leszek Kolakowski, Conor Cruise O'Brien, Robert Boyers: El destino de los intelectuales.
John Berger: Un viaje al Prado.
Paolo Flores, Josep M. Colomer: Modernidad, utilitarismo, democracia.
Norberto Bobbio: Grandeza y decadencia de la ideología europea.
Jacques Le Goff: La dimensión religiosa.
Mario Muchnik: Lascaux sonríe por dentro.
Leszek Kolakowski: La leyenda del emperador Kennedy.
Horacio Fernández: Borges, Gundermann y yo.
Victoria Camps: El sentido irónico de la vida.
Arnoldo Liberman: Edward Munch o el delirio incanjeable.

REVISTA IBEROAMERICANA

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

DIRECTOR-EDITOR: Alfredo A. Roggiano
SECRETARIO-TESORERO: Keith McDuffie
DIRECCION: 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh.
Pittsburgh, PA 15260. U. S. A.

SUSCRIPCION ANUAL (1983):

Países latinoamericanos:	25 dls.
Otros países:	30 dls.
Socios regulares:	35 dls.
Patrones:	50 dls

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:

Cecilia Rodríguez Javonovich

CANJE:
Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura de Latinoamérica, la *Revista Iberoamericana* publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

IDEAS
EN CIENCIAS SOCIALES

Publicación de la Universidad de Belgrano
Director-Editor: *Dr. Avelino J. Porto*
Director Ejecutivo: *Dr. Juan C. Agulla*
Jefe de Redacción: *Julio Orione*

Año III, Número 5

Sumario

Suscripción en el exterior: Países americanos: $40,00 (correo común), $48,00 (correo aéreo). Otros países: $45,00 (correo común), $53,00 (correo aéreo). Cheques a nombre de: Fundación Universidad de Belgrano (no a la orden).

Ideas en Ciencias Sociales se vende en librerías en todo el territorio de la República Argentina.

Redacción y Administración: Teodoro García, 2090, 2.° piso - 1426 Buenos Aires - República Argentina - Teléfonos 771-7800, 7873 - 774-2133.

NOVEDADES EN EDICIONES CULTURA HISPANICA
Abril - Octubre 1987

Arte

Colección Ciudades Iberoamericanas

Fotografías de Manuel Méndez Guerrero

L77000708 LIMA
Pacheco Vélez, César, y Ugarte Elespuru, Juan Manuel

DERECHO

L34003501 E-29 LAS ESTRUCTURAS POLITICO-ADMINISTRATIVAS DE LA COLONIA Y LA FORMACION DE LOS ESTADOS NACIONALES, MATERIALES
Catálogo
Texto: Pérez-Prendes y Muñoz de Arraco, José Manuel

L34003601 LA ABOLICION DE LA ESCLAVITUD NEGRA EN LA LEGISLACION ESPAÑOLA
Navarro Azcue, Concepción

Economía

L33006501 ECONOMIA, POBLACION Y TERRITORIO EN CUBA
Luzón Benedicto, José Luis

L33006601 LAS COMUNIDADES DE ESPAÑA Y DE PERU
Arguedas, José María

L33006701 POLITICA COMERCIAL DE LAS EMPRESAS ESPAÑOLAS EN IBEROAMERICA
Fernández Nogales, Angel

Historia

L9009801 C-103 LA DEFENSA DE LAS INDIAS
Albi, Julio

L9009901 PRESENCIA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS
Fernández Shaw, Carlos M.
2.ª Edición aumentada y corregida

L9010001 LA REFORMA AGRARIA DE ARBENZ EN GUATEMALA
García Añoveros, Jesús M.

LA DESAMORTIZACION EN PUERTO RICO
Hernández Ruigómez, Almudena

Lingüística

L806010701 LEXICO DEL MESTIZAJE EN HISPANOAMERICA
Alvar, Manuel

Ensayos

L864013901 EL DESNUDO EN EL ARTE Y OTROS ENSAYOS
Rosales, Luis

Poesía

L861017101 Y-12 ANTOLOGIA POETICA
Hernández, Antonio

L861017201 HASTA EL SOL DE HOY
Sosa, Roberto



Contribución al estudio de la Generación del 98

VOLUMENES MONOGRAFICOS

ANTONIO MACHADO, núm. 11/12, 485 páginas, septiembre-octubre 1949 (agotado)

RAMIRO DE MAEZTU, núm. 33, julio de 1952 (agotado)

RAMON MENENDEZ PIDAL, núm. 238/240, 667 páginas, octubre-diciembre de 1969 (agotado)

RAMON DEL VALLE INCLAN, núm. 199/200, 553 páginas, julio-agosto de 1966 (agotado)

AZORIN, núm. 226/227, ocubre-noviembre de 1968. Colaboran, entre otros: Guillermo de Torre, Rafael Conte, José Antonio Maravall, Carlos Seco Serrano, Marie Andrée Ricau, Luis Sánchez Granjel, Robert Lott, Gonzalo Sobejano, Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Inman Fox, Olga Kattan, Ricardo Doménech, José Luis Cano, Francisco López Estrada, José García Mercadal y Carmen Conde. Un volumen de 531 páginas: 1.000 pesetas.

PIO BAROJA, núm. 265/267, julio-septiembre de 1972. Colaboran, entre otros: Luis Sánchez Granjel, Jorge Rodríguez Padrón, Domingo Pérez Minik, Julio Caro Baroja, José Corrales Egea, Jesús Pabón, Antonio Martínez Menchén, Charles Aubrun, Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano, Federico Sopeña, Emilio Miró, Joaquín Casalduero y José Vila Selma. Un volumen de 691 páginas: 1.000 pesetas.

MANUEL Y ANTONIO MACHADO, núm. 304/307, octubre 1975-enero 1976. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Pedro Laín Entralgo, Francisca Aguirre, Félix Grande, Luis Felipe Vivanco, Charles Aubrun, Francisco López Estrada, Manuel Tuñón de Lara, Emilio Miró, Rafael Lapesa, José Luis Varela, Antonio Carreño, Ricardo Gullón, Paulo de Carvalho Neto, Ernestina de Champourcin, Gustavo Correa, Hugo Emilio Pedemonte, Eduardo Tijeras, Ildefonso Manuel Gil, José Luis Cano, Arnoldo Liberman, Leopoldo de Luis, José María Díez Borque, Ramón Barce, José Olivio Jiménez, Manuel Andújar, Ricardo Senabre, Antonio Martínez Menchén, Luis Rosales, Aurora de Albornoz, José Monleón, Antonio Colinas, Robert Marrast y Guido Castillo. Un volumen de 1.155 páginas: 2.000 pesetas.

JUAN RAMON JIMENEZ, núm. 376/379, octubre-diciembre 1981. Colaboran, entre otros: Francisco Abad, Aurora de Albornoz, Manuel Alvar, Gilbert Azam, Francisco Brines, Claude Couffon, Ramón de Garciasol, Jorge Guillén, Hugo Gutiérrez Vega, Carlos Murciano, José Ortega, Pedro de la Peña, Cándido Pérez Gállego, Víctor Pozanco, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Antonio Sánchez Barbudo, Jesús Hilario Tundidor y Concha Zardoya. Un volumen de 988 páginas: 1.500 pesetas.



Contribución al estudio de la Generación del 27

NUMEROS MONOGRAFICOS

DAMASO ALONSO, núm. 280/282, octubre-diciembre 1973. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, Francisca Aguirre, Félix Grande, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Manuel Alvar, Andrew Debicki, Enrique Moreno Báez, Daniel Devoto, Marcel Bataillon, Rafael Lapesa, José Manuel Blecua, Carlos Bousoño, Alonso Zamora Vicente, Pedro Laín Entralgo y José Antonio Maravall. Un volumen de 730 páginas: 750 pesetas.

PABLO NERUDA, núm. 287, mayo de 1974. Colaboran, entre otros: Félix Grande, Claude Couffon, Luis Sainz de Medrano, Francisca Aguirre, Fernando Quiñones, José Gerardo Manrique de Lara, Jorge Rodríguez Padrón y Alain Guy. Un volumen de 255 páginas: 250 pesetas.

LUIS CERNUDA, núm. 316, octubre de 1976. Colaboran: José Sánchez Reboredo, Luis Couso Cadhaya, James Valember, Maximino Cacheiro, J. C. Ruiz Silva y José María Capote Benot. Un volumen de 246 páginas: 250 pesetas.

JORGE GUILLEN, núm. 318, diciembre 1976 (agotado)

FRANCISCO AYALA, núm. 329/330, noviembre-diciembre de 1977. Colaboran, entre otros: Andrés Amorós, José Luis Cano, Manuel Andújar, Mariano Baquero Goyanes, Ricardo Gullón, Carolyne Richmond, Gonzalo Sobejano, Vicente Llorens, Nelson Orringer y José Antonio Maravall. Un volumen de 391 páginas: 500 pesetas.

VICENTE ALEIXANDRE, núm. 352/354, octubre-diciembre 1979. Colaboran, entre otros: José Olivio Jiménez, Gustavo Correa, Carmen Conde, Leopoldo de Luis, Ricardo Gullón, Eduardo Tijeras, Hugo Emilio Pedemonte, Gonzalo Sobejano, Guillermo Carnero, Enrique Azcoaga, Concha Zardoya, Rafael Ferreres, Fernando Quiñones y Claude Couffon. Un volumen de 702 páginas: 750 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 198 .....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de los dos volúmenes:
3.000 pesetas (IVA incluido)

Próximamente:

Juan Liscano
El otro Bolívar
Antonio Muñoz Molina
Las otras vidas
Jorge Eduardo Arellano
El movimiento nicaragüense de vanguardia
José María Alvarez
Tósigo Ardento
Lourdes Márquez Morfín
Los republicanos españoles en 1939
Luisa Martín Rojo
Swedenborg y la palabra hedionda
Abelardo Castillo
La fornicación es un pájaro lúgubre

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA